Dürer

von

Richard Bürkner





Geisteshelden

(Führende Geister)

Eine Sammlung von Biographien

Herausgegeben von Ernst Hofmann

Neunundfünfzigster Band

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1911



Ausschnitt aus dem Ölgemälde „Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit". Gesamtgr. 144 : 131 cm

Dürer

Von

Richard Bürkner

Mit 15 Abbildungen und 4 Kopfleisten

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1911

Dem

Andenken meines Vaters

Hugo Bürkner

(24. August 1818 bis 17. Januar 1897)

gewidmet



Vorwort

Im Arbeitszimmer meines Vaters, der auch ein Kupferstecher und Holzschneider war, hingen dicht aneinandergereiht in schmalen goldenen Rahmen die Blätter des Nürnberger Großmeisters. So bin ich in dieser schönen Welt aufgewachsen, und mir ist wie eine Gabe in den Schoß gefallen, was anderen oft so schwer ankommen will: in Dürers Kunst wirklich innerlich heimisch zu werden. Denn wir können's uns nicht bergen: die Worte des Ruhmes, mit denen man heute nicht kargt, wenn man sein gedenkt, sind oft nur die einer angezwungenen kühl staunenden Bewunderung, aber sie quellen nicht mit ursprünglicher Kraft aus der Herzenstiefe. Das Verhältnis unseres Geschlechts zu Albrecht Dürer ist vielfach nur verstandesmäßig; es fehlen die gemütlichen Beziehungen zwischen ihm und uns, es mangelt die Liebe, die uns ihm vereinen müßte, wenn wir seine Kunst als unsere Kunst erleben wollten. Dieser Mangel aber ist nicht etwa eine notwendige Begleiterscheinung der zeitlichen Ferne, die uns von ihm trennt, sondern vorwiegend eine Folge der Unkenntnis seiner Persönlichkeit. Man kann bei Dürer fast noch weniger wie sonst bei einem Meister den Menschen von dem Künstler trennen. Und man wird vielleicht am ehesten mit dem Künstler vertraut werden, wenn man den Menschen in ihm lieben lernt. — Für jemanden, der sich seine Tage gar nicht denken kann ohne diesen erquickenden Lebensbegleiter, lag es nahe, sich diese eigene Liebe einmal von der Seele zu schreiben, um dadurch ihre Glut womöglich in anderen Seelen zu entfachen. Das soll hier geschehen in einer schlichten Erzählung von Dürers Lebensschicksalen und seinem Schaffen, ohne besonderen Aufwand von kunstgelehrten und wissenschaftlichen Erörterungen eben als eine aus der Liebe geborene Lebensgeschichte, die anderen ein Weg-

weiser zu solcher Liebe werden möchte, wobei dann der Meister selbst ausgiebig zu Worte kommen soll, um ohne die störende Vermittlung anderer und ihrer Urteile möglichst unmittelbar zu den Kindern unserer Tage zu sprechen. — Wenn ich dabei das ungefüge Nürnberger Deutsch Dürers in die gegenwärtige Schriftsprache übertragen habe, so werden mir das die Leser vermutlich als eine erwünschte Bequemlichkeit Dank wissen. Aber ich muß selbst sagen, daß diese Bequemlichkeit teuer erkauft ist, denn durch solche Übersetzung verliert Dürers Redeweise im Grunde ihren eigentümlichsten Reiz und ihre erdgeborene Frische. Indessen, wie solche Lebensbeschreibung doch überhaupt nur gemeint sein kann als eine zu weiterer Beschäftigung lockende Einführung in des Mannes Leben und Werk, so darf vielleicht auch gehofft werden, daß dieses anspruchslose Buch in manchem Leser den Wunsch wachrufen wird, nun noch mehr von Dürers Person und zwar auch das Geschriebene seiner Hand kennen zu lernen.

R. B.

Inhalt

	Seite
Vorwort	VII
1. Heimat und Jugend	1
2. Hausstand und Werkstatt	15
3. Die italienische Reise	32
4. Die Holzschnitte	48
5. Die Kupferstiche	74
6. Die Zeichnungen und Gemälde	97
7. Die niederländische Reise	129
8. Persönliches	151
9. Religiöses Leben	169
10. Die Kunstlehre	188
11. Tod und Verklärung	199
Literarischer Anhang	213
Register	216

Verzeichnis der Abbildungen

Seite

Selbstbildnis. Ausschnitt aus dem Ölgemälde der Anbetung der hl. Dreifaltigkeit. 1511 (Wien, Hofmuseum) Titelbild
Dürers Mutter Barbara. Kohlezeichnung. 1514. (Kupferstichkabinett, Berlin) 6
Ein altes Schloß. Deckfarbenmalerei (Sammlung Grünling, Bremen) 30
Maria als Königin der Engel. Holzschnitt. 1518 . 54
Titelzeichnung zur kleinen Passion. Holzschnitt. 1511 73
Das Schweißtuch mit zwei Engeln. Kupferstich. 1513 78
Brustbild Friedrichs des Weisen. Zeichnung mit Silberstift auf grundiertem Papier. 1524 (Sammlung Valton, Paris) 94
Venezianischer Frauenkopf. Tusch-Pinselzeichnung. 1506/7. (Albertina, Wien) 102
Die Anbetung der Könige. Ölgemälde. 1504 (Uffizien, Florenz) 110
Der Apostel Philippus. Kupferstich. 1526 126
Jacob Muffel. Ölgemälde. 1526 (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin) 150
Willibald Pirkheimer. Kupferstich. 1524 182
Bildnis eines jungen Mädchens. Kohlezeichnung. 1515 (Kupferstichkabinet, Berlin) 196

Die Kopfleisten sind Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (1515) entnommen.



1.

Heimat und Jugend

Am 25. Juni 1455 zog der achtundzwanzigjährige Goldschmiedegeselle Albrecht Dürer aus dem Ungarland in Nürnbergs Toren ein, um nach einer langen Wanderzeit, die ihn bis in die Niederlande geführt hatte, in dieser hochberühmten freien Reichsstadt neue Arbeit und vielleicht dauernden Wohnsitz zu finden. Es ist bis auf den heutigen Tag nicht erwiesen, ob das Geschlecht der Dürer in Ungarn alteingesessen gewesen oder in nicht zu ferner Vergangenheit dorthin aus Deutschland eingewandert war. Des Goldschmieds eigenes Bild läßt keine magyarischen Züge entdecken; wohl aber kann man bei seinem großen Sohne, zumal wenn man dessen Antlitz in der Seitenansicht sieht, angesichts der Kopfform und namentlich bei der kennzeichnenden, fast eckig gebogenen vorspringenden Nase auf ungarische Abstammung schließen. In dem Dörflein Eytas, das sich heute ein Städtchen nennt, haben die Dürers gewohnt und als Landwirte Viehzucht getrieben, bis einer von ihnen, unseres deutschen Meisters Groß-

vater Anton Dürer, in der nahen Stadt Gyula Goldschmied wurde. Dessen Sohn also war's, der am Tage des heiligen Elogius, mithin gerade am Ehrentage der Goldschmiede, in Nürnberg einzog, just an demselben Tage, an dem Philipp Pirkhammer, einer der vornehmsten Patriziersöhne, auf der Festung seine Hochzeit feierte, bei der es hoch herging und ein froher festlicher Tanz „unter der großen Linden" abgehalten wurde. Da konnte der Wandersmann gleich merken, in was für ein stattliches Gemeinwesen er nun eingezogen war.

Denn so unfruchtbar die sandige Umgebung der Stadt auch sein mochte, die zäh ausdauernde Tätigkeit einer tüchtigen Bevölkerung hatte mit Erfolg die Ungunst der Lage auszugleichen gewußt und Nürnberg auf die Höhe von Ruhm und Reichtum geführt. Der Mathematiker Regiomontanus, der an der Pegnitz heimisch war, nannte mit nicht unberechtigtem Stolze seine Vaterstadt den Mittelpunkt Europas, weil seine Kaufleute am weitesten die Welt durchreisten. Und wer im Lobe nicht so hoch hinaufgreifen wollte, der liebte doch den Vergleich mit jener anderen hochberühmten Kaufherrenstadt, die sich in den Lagunen des Adriatischen Meeres angesiedelt hatte. Es ist ein Sohn dieses Venedigs selbst gewesen, Alvise Mocenigo, der meinte, im Gegensatze zu allen anderen deutschen Reichsstädten werde Nürnberg von adligen Geschlechtern regiert, deren dort bloß 28 beständen, und diese Stadt genieße den Ruf, sich besser zu regieren als jede andere in Deutschland, weshalb sie auch von vielen das Venedig Deutschlands genannt werde. Und es gab ein altes venezianisches Volkswort: alle Städte Deutschlands seien blind, nur Nürnberg sähe auf einem Auge.

Zweifellos stand Nürnberg seit dem 15. Jahrhundert im Mittelpunkt des nordeuropäischen Handelsverkehrs und

öffnete seine Tore als erste Stadt dem von Italien her eindringenden Humanismus mit seinen wissenschaftlichen und schöngeistigen Bestrebungen. Schon Kaiser Sigismund hatte die überragende Bedeutung dieser stolzen Stadt anerkannt, als er sie im Jahre 1424 zur Hüterin der Reichs-Heiligtümer bestellte. Seitdem wurden die Kleinodien jährlich einmal am Heiltumsfeste unter großem Gepränge öffentlich gezeigt: die Krone, das Zepter, der Reichsapfel, das Schwert und was sonst noch von Kaiserherrlichkeit vorhanden war.

Wer sich von dem äußeren und inneren Leben dieses Gemeinwesens in seiner Blütezeit einen deutlichen Begriff machen will, mag jenen „Lobspruch der Stadt Nürnberg" nachlesen, den einer ihrer wackersten Söhne, Hans Sachs, im Jahre 1530 gereimt hat, und in dem er nach seiner Art in 430 Reimzeilen breitschweifig und trocken, aber zugleich treuherzig und sinnreich alles aufzählt, was seine liebe Vaterstadt an vorzüglichen Einrichtungen, an Kirchen und Kapellen, Toren und Türmen, Brücken und Brunnen, wie auch an Künsten und Handwerken besaß. Da heißt es unter anderem:

„Schau durch die Gassen überall,
Wie ordentlich sie sind gesundert;
Deren sind achtundzwanzig fünfhundert,
Gepflastert gar, hell von der Sonnen,
Mit hundertsechzehn Schöpfebronnen.
Vier Schlagglocken, drei kleine Uhren,
Zwei Türlein und sechs große Tore
Hat die Stadt, und elf Steinbrücken,
Gehaun von großen Quaderstücken.
Der Kirchen acht sind in dem Ort,
Darin man predigt Gottes Wort.

In der Stadt nun um und um
Des Volks ist ohne Zahl und Summ',
Ein emsig Volk, reich und sehr mächtig,
Gescheit, geschickt und vorbedächtig.
Ein großer Teil treibt Kaufmannshandel,
In allem Land hat's seinen Wandel
Mit Spezerei und aller War.
Allda ist Jahrmarkt jedes Jahr
Von aller War, die man begehrt;
Die Mehrzahl sich vom Handwerk nährt.
Auch kluge Werkleut' man dort find't
Mit Drucken, Malen und Bildhauen,
Mit Schmelzen, Gießen, Zimmern, Bauen,
Wie man sie find't in keinen Reichen,
Die ihrer Arbeit sich vergleichen,
Wie da manch köstlich Werk anzeiget."

In dieser bedeutenden Republik, über die mit Weisheit und Mäßigung die kleine Schar der mächtigen Geschlechter ein strenges und gerechtes Regiment zu führen beflissen war, machte sich der ungarische Wandersmann heimisch. Er ward zunächst Gehilfe beim Goldschmiedemeister Hieronymus Holper, und nach zwölfjähriger Gesellenzeit dessen Schwiegersohn. Vierzigjährig heiratete er im Jahre 1467 die kaum dem Kindesalter entwachsene fünfzehnjährige Barbara Holper, „eine hübsche, grade Jungfrau", und ließ sich kurz darauf als Bürger und Meister aufnehmen, machte sich also selbständig. Er wohnte zunächst im Pirkheimerschen Hause auf dem Herrenmarkte, gegenüber dem schönen Brunnen und der Frauenkirche, dann aber zog er in ein eigenes Haus, ein Eckhaus in der heutigen Burgstraße, das er sich für 200 Gulden erstand. Er genoß großes Ansehen und bekleidete mancherlei Ehren-

ämter. In einem Kramladen am Rathause hielt er seine Waren feil, hat es aber wohl nur zu bescheidenem Wohlstande gebracht. Mit ungefüger Hand hat der Meister in seinem Buche die Hauptereignisse seines Ehestands verzeichnet. Von achtzehn Kindern, die ihm geboren wurden, hat er da zu berichten. Am Vorabend des Margaretentags (13. Juli) 1468 wiegte er sein erstes Töchterlein auf den Armen, am Cyriacustag (8. August) 1492 schenkte ihm seine Frau das letzte Kind. Fünfzehn sind gestorben, viele in früher Kinderzeit, einige an der Schwelle des Erwachsenseins. Nur drei Söhne überlebten den Vater: Albrecht, geboren am Dienstag den 21. Mai 1471. der große deutsche Meister, Andreas, geboren am 25. April 1484, nachmals Goldschmied in Nürnberg, und Hans, geboren am 8. August 1492, später Hofmaler des Königs von Polen in Krakau.

Der berühmte Sohn hat über seinen Vater diese köstlichen Worte geschrieben: „Item dieser obgemeldete Albrecht Dürer der Ältere hat sein Leben mit großer Mühe und schwerer harter Arbeit zugebracht und keine andere Nahrung gehabt, denn was er für sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewonnen hat. Darum hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlei Betrübnis, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt. Er hat auch von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gut Lob gehabt. Denn er hielt ein ehrbar christlich Leben, war ein geduldiger und sanftmütiger Mann, gegen jedermann friedsam, und sehr dankbar gegen Gott. Er hat sich auch nicht viel Gesellschaft und weltlicher Freuden gebraucht, er war auch von wenigen Worten und ein gottesfürchtiger Mann. Dieser mein lieber Vater hatte großen Fleiß auf seine Kinder, die auf die Ehre Gottes zu ziehen. Denn sein höchstes Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächte, damit

sie vor Gott und den Menschen angenehm würden. Darum war seine tägliche Rede zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unseren Nächsten handeln... Danach begab sich, daß mein Vater krank ward an der Ruhr, also daß ihm die niemand zum Stillstand bringen konnte. Und da er den Tod vor seinen Augen sah, gab er sich willig drein mit großer Geduld, und befahl mir meine Mutter, und befahl uns göttlich zu leben. Er empfing auch die heiligen Sakramente und verschied christlich im Jahr 1502 nach Mitternacht vor St. Matthäus Abend (20. Sept.), dem Gott gnädig und barmherzig sei."

Nicht nur mit der Feder, auch mit dem Pinsel hat Meister Albrecht ein Bildnis seines Vaters entworfen. Zwei Bilder von seiner Hand stellen den frommen, ehrenfesten Goldschmied dar, das eine noch in jüngeren Jahren etwas unfrei gemalt wird in Florenz aufbewahrt, das andere auf der Höhe der Kunst geschaffen ist nach England gekommen. Beide geben die ansprechenden Züge des fleißigen schweigsamen Mannes in zweifelloser Ähnlichkeit wieder und erzählen wie die schriftlichen Darlegungen des Sohnes von viel Arbeit und Sorge, aber auch von Sinnesfestigkeit und geduldigem Gottvertrauen.

Auch von seiner Mutter, an der er mit besonderer Innigkeit hing, hat uns Dürer mit schreibender und zeichnender Hand erzählt. Zwei Jahre nach ihres Mannes Tode nahm sie der Sohn zu sich in sein Haus, „denn sie hatte nichts mehr". Dort hat sie still, tätig und fromm gelebt bis zu ihrem Ende im Jahre 1514. „Sie hatte keine gesunde Zeit mehr nach meines Vaters Tod, und ihr gewöhnlicher Gebrauch war viel in den Kirchen, und sie strafte mich allewege fleißig, wenn ich nicht wohl handelte. Und sie hatte allewege meiner und meiner Brüder wegen große Sorge vor Sünden, und ich ging aus oder



Dürers Mutter

Kohlezeichnung. 42,1 : 30,3 cm

ein, so war allewege ihr Sprichwort: geh in dem Namen Christi. Und sie tat uns mit hohem Fleiß stetiglich heilige Vermahnung, und hatte allewege große Sorge für unsere Seelen. Und ihre guten Werke und ihre Barmherzigkeit, die sie gegen jedermann erzeigt hat, kann ich nicht genugsam anzeigen und ihr gutes Lob. Diese meine fromme Mutter hat 18 Kinder getragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viele ander schwere Krankheiten, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Worte, Schrecken und große Widerwärtigkeit, doch ist sie nie rachgierig gewesen. An einem Dienstag, da man zählte das 1514. Jahr, es war der 16. Tag im Mai, zwei Stunden vor Nacht (Sonnenuntergang) ist meine fromme Mutter Barbara Dürerin verschieden christlich mit allen Sakramenten, durch päpstliche Gewalt von Pein und Schuld geabsolviert. Sie hat mir auch vorher ihren Segen gegeben und den göttlichen Frieden gewünscht mit viel schöner Lehre, auf daß ich mich vor Sünden sollte hüten. Ich betete ihr vor. Da habe ich solche Schmerzen gehabt, daß ich's nicht aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig." Dazu nachträglich an den Rand des Blattes geschrieben, weil die Trauer um die Mutter den Meister immer auf neue überwältigte: „Item ihre meiste Freude ist allewege gewesen, von Gott zu reden, und sie sah gern die Ehre Gottes. Und sie war im 63. Jahr, so sie starb. Und ich hab' sie ehrlich nach meinem Vermögen begraben lassen. Und in ihrem Tod sah sie viel lieblicher aus, denn da sie noch das Leben hatte."

Nein, lieblich sah sie wirklich nicht aus, als ihr Sohn am 19. März 1514, also nicht lange vor ihrem Sterben, jene wundersam bedeutende Kohlenzeichnung schuf, die nun das Berliner Museum aufbewahrt, das Bild einer alten kranken abgehärmten Frau, an dem der Meister in seinem

bekannten unerbittlichen Künstlerernste nichts milderte oder verschwieg, und das doch gerade in dieser fast erschreckenden Treue ein herrliches Denkmal nicht nur seiner reifen Künstlerschaft, sondern auch seiner hingebenden Sohnesliebe darstellt.

Es mag dem wackern Goldschmied Dürer nicht leicht gewesen sein, für die 18 Kinder, die ihm in rascher Folge geboren wurden, immer wieder Gevatter zu finden. Er hat sie zumeist aus Nürnberg erwählt, aber auch von Bayreuth, Weißenburg und anderen Orten her gebeten, hat bei den Töchtern Frauen und Jungfrauen, bei den Söhnen Männer und Jünglinge für dieses Ehrenamt erkoren; wir finden unter ihnen einen Goldschmied, einen Diener (Unterbeamten), einen Vikar von St. Sebald, aber auch des Beinwarts Tochter und des Astronomen Ehefrau, lauter Namen, die vergessen sind. Nur einmal wurde ein berühmter Mann Taufpate, der Buchdrucker Anton Koburger, des Name heute noch bei den Buchhändlern einen guten Klang hat. Der hob das dritte Kind aus der Taufe, und das ward der große Albrecht. So stand schon an des Söhnleins Wiege eine Ahnung von kommendem Ruhme. Es muß dann wohl auch ein freundlicher, fleißiger und geweckter Knabe geworden sein, denn der Vater hatte gerade an ihm einen sonderlichen Gefallen, ließ ihn darum auch in die Schule gehen, wo der Meister nach seiner eigenen Angabe Schreiben und Lesen gelernt hat, schwerlich viel mehr; denn was man später bei ihm an Kenntnis der lateinischen Sprache zu finden weiß, ist wenig genug, und mochte ihm aus dem Umgang mit den gelehrten Freunden zugeflogen sein. Als die nötigste Grundlage des Wissens bei dem Jungen gelegt war, nahm ihn der Vater wieder aus der Schule und stellte ihn als Lehrling in seine Werkstatt ein. Und wenn

später Dürers Kunstweise sich vornehmlich in der sorgfältigen Ausführung, die das Kleinste der größten Mühe nicht für zu gering hielt, und in dem Sinn für das körperlich greifbar Hervorstechende, für das klare Herausarbeiten der Gestalten mit strengen Umrißlinien und scharfer Verteilung von Licht und Schatten bekundete, so mag er das wohl bei der frühen Beschäftigung mit der Kleinarbeit in Edelmetall gelernt haben. Jedenfalls finden wir diese mehr plastischen, als rein malerischen Eigentümlichkeiten seiner Kunstsprache bereits bei den Zeichnungen des Knaben, von denen eine Kreideskizze, die Gestalt einer stehenden Frau mit einem Falken, auf uns gekommen ist; darunter von fremder Hand die Unterschrift: „Das ist auch alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht, eh' er zum Maler kam in des Wohlgemuts Haus, auf dem oberen Boden (also vielleicht gar vor des Vaters Auge versteckt?) in dem hinteren Haus im Beisein Conrat Lomayers seligen."

In seiner Familienchronik fährt Dürer fort und singt damit das alte Lied von eigener Lust zur Kunst und vom anfänglichen Widerstand der Eltern, das so mancher Meister hat anstimmen müssen: „Und da ich nun säuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Lust mehr zu der Malerei, denn zum Goldschmiedewerk. Das hielt ich meinem Vater vor. Aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reute die verlorene Zeit, die ich mit der Goldschmiedlehre zugebracht hätte. Doch ließ er mir's nach und da man zählte nach Christi Geburt 1486 an St. Andreastag (30. November), versprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michael Wohlgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen." Noch aus der Zeit der eigenen ungelehrten Kunstversuche stammt also jenes reizende Selbstbildnis des 13jährigen Knaben, das sorgfältig mit dem Silberstift am Spiegel gezeichnet ist,

den hübschen klugen Kinderkopf mit etwas starren Augen und jene langwallenden Haare zeigend, die noch den Jüngling und den Mann zierten; dabei die später beigefügten Worte: „Das habe ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war.“ Auch eine Madonna des Knaben ist uns erhalten; mit zarten sicheren Strichen, vermutlich nach einer älteren Vorlage gezeichnet: Maria unter dem Thronhimmel, das Kind auf dem Schoß, zwei musizierende Engel zu den Seiten; alles in der Stilsprache jener spätgotischen Tage.

Der Maler, zu dem der fünfzehnjährige Knabe in die Lehre kam, war damals hochberühmt in deutschen Landen, und wenn er uns auch vornehmlich deswegen von Bedeutung geblieben ist, weil er gewürdigt wurde, des größten deutschen Meisters Lehrer zu sein, so empfinden wir doch auch heute noch vor seinen Werken jenes Gefühl des inneren Vertrautseins, mit dem wir die Kunstsprache der Heimat allezeit im Gemüte erfassen. Michael Wohlgemut ist im Jahre 1434 an einem uns unbekannten Orte geboren, hat seine Lehrjahre am Rhein und in den Niederlanden zugebracht und von dort den eingehenden Sinn für die künstlerische Wiedergabe des Natürlichen, namentlich der Landschaft, weniger des menschlichen Körpers, mit nach Nürnberg gebracht, wo er sich heimisch machte und einen großen Werkstattbetrieb einrichtete, von dem aus zahllose Gemälde zum Schmuck der Kirchen ausgingen. Darunter war manch tüchtiges Werk, bei dem man des Meisters eigene Hand oder die wackerer Gesellen wahrnimmt, aber auch viel fabrikmäßige Sudelarbeit, deren geringen Wert der Name der berühmten Firma decken mußte, und die doch weit höhere Preise zu erzielen pflegte, als nachmals die Arbeiten dem größten Schüler dieser Werkstatt eintrugen. Vor allem war Michael

Wohlgemut bahnbrechend für die Holzschneidekunst gewesen. Aus seinem Hause stammten mehr als 2000 Holzstöcke, mit denen die damals erscheinende Weltchronik Schedels verziert wurde. Auch auf dem Gebiete des Kupferstichs war er erfolgreich tätig. Sicherlich war er dem talentvollen Knaben ein trefflicher Lehrer, ist ihm auch allezeit freundschaftlich verbunden verblieben, selbst als sein Name von dem des Schülers hell überstrahlt wurde. Er starb hochbetagt im Jahre 1519. Dürer hat von ihm mit liebevollstem Fleiße ein Bildnis gemalt, das in Florenz aufbewahrt wird und das den jungen Mann schon als einen Meister der Bildnismalerei erkennen läßt. Doch ist dem zartbesaiteten Manne die Erinnerung an jene Lehrjahre nicht sonderlich freundlich geblieben, er hat das gewöhnliche Leid der jungen Lehrlinge reichlich auskosten müssen, und wohl in gesteigertem Maße, denn sein Gemüt war weich und sein Talent groß, was beides im Zusammenleben mit rohen und neidischen Gesellen schwere Stunden zu bringen pflegt. So hat er wohl von jenen Jahren geschrieben: „In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, das ich wohl lernte," aber dann auch hinzugefügt: „Aber ich viel von seinen (d. h. Wohlgemuts) Knechten leiden mußte."

Nach der Lehrzeit kamen die Wanderjahre. „Und da ich ausgedient hatte, schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahr außen, bis daß mich mein Vater wieder forderte. Und als ich im 1490. Jahr hinwegzog nach Ostern, danach kam ich wieder, als man zählte 1494 nach Pfingsten." Wo der junge Gesell diese Zeit vom 11. April 1490 bis zum 18. Mai 1494 zugebracht hat, ist leider nicht mehr genau zu erweisen. Als sicher kann nur ein Aufenthalt in Colmar, Basel (1492—1494?) und Straßburg angenommen werden. In Colmar war der

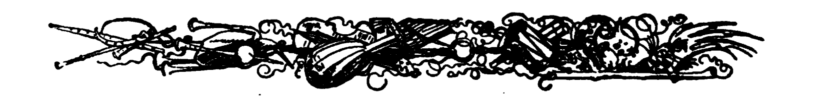
große Kupferstecher Martin Schogauer, von dessen Kunst Dürer Nutzen ziehen wollte und dessen Werke er zeitlebens emsig sammelte, gerade gestorben. Viel umstritten ist der erste venezianische Aufenthalt Dürers; er müßte in diese Wanderzeit fallen, da es doch höchst unwahrscheinlich ist, daß der junge Meister unmittelbar nach seiner Heimkehr, die mit Verheiratung und Seßhaftmachung verbunden war, alsbald wieder auf Reisen gegangen sei. Und doch läßt er sich auch schwer in diese Jahre der Wanderschaft unterbringen. Er ist deshalb häufig angezweifelt worden. Aber es bleibt doch als unwiderlegliche Tatsache bestehen, daß Dürer am 7. Februar 1506 an seinen Nürnberger Freund Wilibald Pirkheimer von Venedig aus schrieb: „Und das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr. Und wenn ich's nicht selbst sah, so hätte ich's keinem andern geglaubt." Was das für ein „Ding" ist, bleibt unklar, aber natürlich ist's ein Kunstwerk. Etwa eine Zeichnung oder ein Gemälde, das damals seinen ganzen Beifall gefunden hatte, nun aber, da sein Geschmack sich inzwischen gewandelt hat und reifer geworden ist, seine Begeisterung nicht mehr zu entzünden vermag. Wenn nun Dürer im Jahre 1506 schreibt, er hätte dieses Ding vor elf Jahren gesehen, so müßte das im Jahre 1495 geschehen sein, damals war er aber schon wieder in Nürnberg, wohin er im Mai 1494 heimgekehrt ist. Nun pflegt man ja freilich beim Briefschreiben so genau nicht zu rechnen, und wenn wir etwa annehmen, daß der junge Wanderer noch unmittelbar vor seiner Rückkehr, also vielleicht im April 1494 in Venedig gewesen ist, so würden es ja in der Tat immer erst 11¾ Jahre, also nicht volle 12 Jahre gewesen sein, wenn er im Februar 1506 von dieser Vergangenheit schreibt. Jedenfalls, wie man auch rechnen und zählen

mag; allen Anzweiflungen zum Trotz steht diese Briefstelle da, aus der man nur herauslesen kann, daß Dürer schon vorher in der wundersamen Lagunenstadt geweilt hat. Was er da trieb, können wir freilich nur mutmaßen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß damals im Mittelpunkt des venezianischen Kunstlebens Andreas Mantegna stand. Dessen Werk muß der Nürnberger Wanderer in jenen Tagen gesehen haben, und es stimmt wohl gut damit, wenn er später als die eigentlichen Vorzüge der Italiener vor den Deutschen rühmt, daß sie die bessere Erkenntnis des Nackten und der Perspektive besäßen. Was ihn so dort besonders überwältigt hat, war aber in Besonderheit die künstlerische Eigenart Mantegnas. Goethe hat später einmal von der „sicheren Gegenwart" der Gestalten dieses Meisters gesprochen. Wer sie mit gotisch geschultem Auge sah, mußte allerdings erstaunen, wie klar diese gemalten Körper im Raume darin standen, wie sie in organisch einheitlicher Darstellung wiedergegeben waren, und wie dem Maler in dem freien Schalten seiner Kenntnis menschlicher Formen und Stellungen auch die gewagtesten Verkürzungen meisterhaft gelangen. Mehrere Zeichnungen, bei denen sich Dürer mit der Wiedergabe antik-mythologischer Gegenstände abmüht, mögen wohl zum künstlerischen Niederschlag jener ersten Tage am Gestade der Adria gehören, wie sie denn deutlich sich als Nachbildungen italienischer Vorlagen zeigen, ohne doch irgendwie bei dieser Übersetzung in das Düierische die Kennzeichen der deutschen Art zu verleugnen.

Es gibt von des Meisters Hand eine ganze Reihe wundervoller Landschaftsstudien, zumeist säuberlich ausgeführte Federzeichnungen, einige davon mit Wasserfarben angetuscht, die Gegenden der Tiroler Bergwelt zeigen. In diesen Städtebildern und Alpentälern ist zum ersten Male in der deutschen Kunstgeschichte die Poesie der landschaft-

lichen Stimmung voll erfaßt und sicher wiedergegeben. Es sind Ansichten von Innsbruck, Trient, von der Berner Klause („Fenedier Klawsen“) u. a. m. Es bleibt nicht unwahrscheinlich, daß diese Bilder von jener ersten Italienfahrt herrühren.

Aus den Zeiten der Wanderung stammt sicherlich jenes sorgfältig mit Ölfarben auf Pergament (also leicht zusammenzurollen!) gemalte Selbstbildnis vom Jahre 1493, dessen Lob mit begeisterten Worten Goethe verkündet hat, als er im Jahre 1805 eine Kopie, die er doch für das Urbild hielt, sah. Er nannte das Gemälde unschätzbar und schrieb voller Schauensfreude: „ein ernstes Jünglingsgesicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das Ganze herrlich gezeichnet, rein und unschuldig, harmonisch in seinen Teilen, von der höchsten Ausführung.“ Man hat neuerdings mit feinem Sinn darauf hingewiesen, daß der sorgfältig gekleidete Jüngling, der sich da schmuck herausgeputzt mit weitausgeschnittenem modischen Wams abgemalt hat, in der einen Hand ein blaublühendes Eryngium hält, jene Blume, die damals Männertreu genannt ward. Wenn das schon auf eine bedeutungsvolle Zeit schließen läßt, so tut das noch mehr die oben angebrachte Inschrift: „My sach die gat, Als es oben schtat.“ Meine Sache, die geht, wie es droben steht, so sagt doch gemeinhin nur, wer irgendwie vor eine wichtige Entscheidung gestellt ist. Und so mögen wir uns wohl ausmalen, wie auf des Vaters Briefe hin, die von der erfolgreichen Brautwerbung berichten, der junge Maler sich selbst abgebildet hat, um das Gemälde gleichsam als ein Werbebild an die ihm bestimmte Lebensgefährtin in die Heimat zu schicken. Denn beides war nach der langen schönen Freizeit in greifbare Nähe gerückt: die Rückkehr und die Verheiratung, beides auch vom Vater gefordert.



2.

Hausstand und Werkstatt

„Und als ich wieder nach Hause gekommen war, handelte Hans Frei mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mit zu ihr 200 Gulden, und hielt die Hochzeit, die war am Montag vor Margarethen (7. Juli) im 1494. Jahr.“ Mit diesen trocknen Worten berichtet Dürer später selbst über seinen Brautstand und seine Hochzeit. Und wenn wir auch in jenen Tagen bei solcher Schilderung nicht irgendwelche überschwängliche Gefühlsausbrüche zu hören erwarten: ein klein wenig mehr Ausführlichkeit und Freundlichkeit des Ausdrucks würden wir doch hier zu hören hoffen, zumal der Schreiber so herzliche Worte für seinen Vater hat und von seiner Mutter so warm und dankbar zu erzählen weiß. Aber wie er so seine Verheiratung schildert, klingt das doch fast verdächtig kühl wie ein Handelsgeschäft. In Wahrheit werden nach der Sitte der Zeit die Väter den Ehebund beschlossen haben, ohne die Hauptbeteiligten erst sonderlich um ihre Meinung zu fragen. Kam's dann zur Ehe, so würde ja die Zeit lehren, ob sich auch Herz zum Herzen finden oder ob's beim bloßen kameradschaftlichen Nebeneinandergehen bleiben würde. Es hat den Anschein, als ob das letztere das Los dieser Ehe gewesen sei. Denn wie sie auch ausgefallen sein mag, von irgendwelcher inneren Vertraulichkeit spüren wir bei

beiden Gatten nichts. Und wenn das auch sicherlich kein strenger Gegenbeweis für das Glück dieser Ehe ist, — denn Eheleute, die wirklich fest und treu zueinanderstehen, pflegen oft am wenigsten nach außen hin davon bemerkbare Kunde zu geben —, so sind doch auch noch andere Merkmale da, die mit ziemlicher Sicherheit darauf schließen lassen, daß zum mindesten in späteren Jahren sich allerlei Irrungen und Wirrungen in das gemeinsame Leben dieses kinderlos gebliebenen Paares eingeschlichen haben.

Hans Frey war ein angesehener Nürnberger Bürger aus ehrbarer, wenn auch nicht ratsfähiger Familie. Er bekleidete allerlei städtische Ehrenämter und war gewandt in verschiedenen mechanischen und musikalischen Künsten. Seine Frau stammte aus einem der vornehmsten ratsfähigen Geschlechter. Auch war er vermögend. Die Mitgift, die er seiner Tochter Agnes mit in die Ehe gab, galt als ansehnlich, da der rheinische Goldgulden für jene Zeit auf einen Geldwert von 5,35 Mk. berechnet wird. Wobei wir beherzigen müssen, daß der Gebrauchswert des Gulden damals weit größer war als heute. So bezogen die Nürnberger Schullehrer im Jahre 1520 nur 20 Gulden, der „Schneidarzt" (Chirurg) 80 Gulden, die Ratskonsulenten jährlich 160 bis 260 Gulden. Das Gehalt des Schultheißen erreichte mit 600 Gulden eine für damals selbst in einer reichen Republik schwindelhafte Höhe und war wohl nur deshalb so hoch berechnet, weil diesem Würdenträger ein bedeutender Standesaufwand zugemutet wurde. Danach würden, auf unsere Preisverhältnisse übertragen, jene 200 Gulden der Freyschen Mitgift einer Summe von etwa 6000 Mk. entsprechen — vorausgesetzt, daß nicht Nürnberger Gulden gemeint sind, die noch erheblich mehr gelten würden als die rheinischen. Die Schwiegereltern müssen das junge Malerspaar übrigens reichlich unterstützt haben,

denn bei der späteren Erbteilung im Jahre 1523 erhielt Agnes Dürer von 1117 vorhandenen Gulden nur 370, ihre Schwester Katharina Zinner aber 747. Albrecht Dürer verzeichnet den Tod „seiner lieben Schwieger der Hans Freyin“ am 29. September 1521, wie am 21. Nov. 1523 den „seines lieben Schwähers (Schwiegervaters), der bei sechs Jahre krank war und der auch in der Welt ganz unglaubliche Widerwärtigkeiten erduldet hat“.

Um ein Charakterbild von Dürers Ehefrau entwerfen zu können, greifen wir naturgemäß zu den Zeichnungen, die der Meister selbst nach ihr gefertigt hat, in der sicheren Annahme, daß die unvergleichlich tiefgründige Kunst dieses Seelenschilderers uns auch hier Blicke in das innere Leben seiner Gattin tun lassen werde. Doch müssen wir offen eingestehen, daß nach dieser Richtung hin die Ausbeute gering ist. Es fehlt nicht an Bildern der Agnes von des Gatten Hand, aber sie sind zumeist so skizzenhaft gehalten, oder mehr wegen der Gewandung als wegen der Dargestellten gezeichnet, daß sie kaum zulassen, von ihren kargen Linien Rückschlüsse auf das seelische Leben der Künstlersfrau zu ziehen. Da ist vorerst eine sehr reizvolle, aber auch höchst flüchtige Federzeichnung der jungen Frau, die in schlichter Haustracht mit aufgestützten Armen am Tische sitzt, jedenfalls aus der ersten Zeit der Ehe, wenn nicht des Brautstandes, darunter die Worte „Mein Angnes“. Sorgfältig mit dem Silberstift ist eine spätere Zeichnung ausgeführt, die jetzt in Braunschweig aufbewahrt wird: da ist Agnes schon etwas voller, runder geworden, eine große Haube bedeckt Stirn und Kopf. Drei Trachtenbilder vom Jahre 1500, die mit Wasserfarben ausgeführt eine Nürnberger Hausfrau in ihrer Haustracht („Also geht man in Häusern, Nürnberg“), Kirchentracht („Gedenkt mein in Euerem Reich. Also geht

man zu Nürnberg in die Kirchen") und Festtracht („Also gehen die Nürnberger Frauen zum Tanz") zeigen, geben doch weit mehr ein Bild von Frau Dürers Kleidervorrat und Gestalt als von ihrem Antlitz. Später hat Dürer auf der niederländischen Reise (1521) seine Frau noch einmal gezeichnet; da ist's eine ältliche Matrone geworden, die etwas herb und streng aussieht. Nun gibt es in Berlin das köstlichste Frauenbildnis, das Dürer je schuf, den Kopf einer nicht gerade schönen, aber angenehmen und anmutigen jungen Frau. Die ganze Malweise und Farbengebung zeigt starke venezianische Einflüsse, das Gemälde müßte also in Venedig selbst oder doch bald nach der Reise im Jahre 1507 entstanden sein. Neuerdings ist die ansprechende Vermutung aufgetaucht, daß hier ein Bildnis von Agnes Dürer vorliege. Die Gesichtszüge würden denen der erwähnten Zeichnungen, soweit diese überhaupt die Genannte darstellen sollten, nicht widersprechen; auch mit dem jugendlichen Alter des Kopfes könnten wir uns abfinden, da wir das Geburtsjahr der Dürerschen Ehefrau gar nicht kennen. Sein Vater heiratete bekanntlich einst ein fünfzehnjähriges Mägdlein. Agnes könnte bei ihrer Hochzeit schon älter gewesen sein und doch nach dreizehnjähriger Ehe ausgesehen haben wie der Berliner Kopf. Was am stärksten für diese hübsche Mutmaßung spricht, das ist die Stickerei, die Dürer oben auf den Ausschnitt des Mieders gemalt hat. Das A und D seines Monogramms ist ja zuerst deutlich zu sehen. Dazwischen aber ist ebenso klar vor dem D ein etwas kleineres ES sichtbar, ja mit einiger Mühe mag man aus dem Muster, das nach dem A steht, noch die Züge eines N erkennen. Und selbst wer das leugnen wollte, gegen das Vorhandensein der Buchstaben A . . ES D kann sich niemand sträuben, was man denn nun gern zu Agnes

Dürer vervollständigen möchte, ohne freilich dazu ein sicher erweisbares Anrecht zu haben.

Unter die Zeichnung seiner Frau auf der niederländischen Reise hat der Meister diese Worte gesetzt: „Das hat Albrecht Dürer nach seiner Hausfrau konterfeit zu Anttorff (Antwerpen) in der niederländischen Kleidung im Jahr 1523, da sie einander zur Eh' gehabt 27 Jahre." Das ist das einzige Mal, daß man bei den wenigen uns erhaltenen Äußerungen des Künstlers über seine Frau so etwas wie einen warmen Gemütston heraushören möchte. Sonst geschieht die Erwähnung seiner Frau immer nur ganz knapp und sachlich ohne jedes freundlichere Wort. Und ein derber Witz, der sich in seinen venezianischen Briefen als häßliche Antwort auf einen unflätigen Scherz des Freundes Pirkheimer findet, macht es einem sehr schwer zu glauben, daß selbst in damaliger rauherer Zeit ein Mann über ein geliebtes Wesen so zu scherzen den Mut finden sollte, wie Dürer da über seine Frau spricht. Kurzum, aus dem Wenigen, was uns an Äußerungen Albrechts über sein Eheweib erhalten ist, vermögen wir irgendwelche Innigkeit des Verhältnisses nicht herauszulesen. Aber eben: es ist blutwenig, zu wenig, um daraus schon feste Schlüsse zu ziehen. Und wir wissen doch andrerseits, daß der Meister seiner Frau während seiner Abwesenheit und wohl auch sonst die Leitung der Wirtschaft und der Werkstätte, sowie den kaufmännischen Vertrieb der Kunstware auf den Märkten vertrauensvoll überließ, und mögen etwa auch annehmen, daß der träumerische und unwirtschaftliche Mann eine Hausfrau brauchte, die mit rechnendem Sinn im Haushalt das rechte Gleichgewicht zwischen Einnahme und Ausgabe festzustellen wußte.

Dieses etwas farblose Charakterbild der Frau Meisterin erhält nun aber durch die Schilderung, die ihres

Gatten vertrautester Freund, Wilibald Pirkheimer, bald nach Dürers Tode in einem Briefe von ihr entwirft, noch eine eigentümliche dunkle Färbung. Pirkheimer erzählt darin dem befreundeten kaiserlichen Baumeister Johann Tscherte in Wien, Frau Dürer habe ihren Mann dermaßen gepeinigt, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht habe, „denn er war ausgedorrt wie ein Schaub, durfte auch nirgends keinen guten Mut mehr suchen oder zu den Leuten gehen". Zudem habe sie ihn Tag und Nacht zu der Arbeit hart gedrängt bloß darum, daß er Geld verdiene und ihr das ließe, wenn er sterbe. Denn sie habe stets geglaubt verhungern zu müssen, wie sie denn noch tue, obwohl ihr Albrecht bis in die sechstausend Gulden Wert hinterlassen habe. Er — Pirkheimer — habe sie selbst oft wegen ihres argwöhnischen sträflichen Wesens gebeten und sie verwarnt, auch ihr vorgesagt, was das Ende hiervon sein würde, aber damit habe er nichts anderes als Undank erlangt. Denn wer ihrem Manne wohl gewollt und um ihn gewesen sei, dem sei sie feind geworden, „was wahrlich den Albrecht aufs höchste bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat". Dazu denn gleichsam als beschwichtigende Einschränkung der Schluß: „Es sind ja sie und ihre Schwester nicht Bübinnen, sondern, wie ich nicht zweifle, der Ehren fromme und ganz gottesfürchtige Frauen".

Nun läßt sich ja zur Milderung dieses harten Urteils gewiß einiges herbeibringen. Nämlich Pirkheimer, der diese vernichtende Schilderung entwarf, war gerade jetzt übel auf Frau Dürer zu sprechen, weil sie für ein merkwürdiges Hirschgeweih aus dem Nachlaß ihres Mannes, auf das er selbst mit echter Sammlergier ein Auge geworfen hatte, irgendwelche andere Verwendung fand, so daß ihm die ersehnte Beute entging. Und wir wissen, daß er

ein leidenschaftlicher Mann war, der im Zorn heftig aufwallte und schnell und gut zu hassen wie zu lieben verstand. Aber schließlich war er eben doch Wilibald Pirkheimer, ein vornehmer und feingebildeter Herr und Dürers bester Gefährte. Er mußte also die Verhältnisse im Hause am Tiergärtnertore wirklich kennen. Wie käme er auch dazu, in einem vertraulichen Schreiben an einen fernen Mann so Häßliches zu erzählen, wenn es ihm nicht daran gelegen hätte, einmal sein Herz über die Witwe seines Freundes auszuschütten. Wollen wir also immerhin einschränkend sagen: als er diesen Brief schrieb, war er kränklich und gereizt; daß er seine Urteile über Frau Agnes einfach aus den Fingern gesogen, werden wir damit doch nicht auszusprechen wagen. Der Brief hat ja nun insofern viel Unheil angerichtet, als er geschäftig aufgegriffen bald überallhin die Kunde trug, Dürer habe eine gar böse Sieben zum Eheweibe gehabt. Und wie das bei Künstlerklatsch mit besonderer Stärke zu geschehen pflegt: die üblen Gerüchte und bösen Berichte über Frau Dürer schwollen ins Ungeheure. So wurde jahrhundertelang erzählt und geglaubt, daß Dürer nur deshalb nach den Niederlanden gereist sei, um seiner zänkischen und geizigen Frau zu entfliehen. Bis dann ganz unvermutet das Tagebuch des Meisters wieder aufgefunden ward, aus dem sonnenklar hervorging, daß er diese Reise in der Gesellschaft eben dieses geschmähten Eheweibes unternommen hatte. Wir wollen also gern und mit gutem Grund von der üblen Nachrede etwas abtun, aber gänzlich „retten" können wir das Charakterbild der Dürerschen Gattin nicht, müssen vielmehr als höchst wahrscheinlich annehmen, daß sie zum mindesten bei zunehmendem Alter, also wenigstens in den letzten Lebensjahren, ihrem Ehewirt das Leben durch Schmälen und Geizen recht sauer

gemacht hat. Dabei kann es auch weiter gelten, daß dieselbe Frau eine gute Wirtschafterin und Haushälterin gewesen ist, wie wir auch nicht verschweigen wollen, daß sie schließlich bei Regelung der Erbschaft eine anständige, ja opferbereite Gesinnung gezeigt hat. So behält ihr Charakterbild etwas Unsicheres und Schwankendes. Die treue, geistesverwandt mitfühlende Genossin seiner Strebungen ist sie aber dem Meister schwerlich gewesen.

In Nürnberg war die Malerei ein freies Gewerbe. Die Maler waren nicht verpflichtet, sich den einengenden Satzungen einer Zunft zu fügen. Wer irgend zu malen Lust und Gabe hatte, konnte dieser Neigung nachgehen und sich in einer Werkstelle niederlassen. Das führte gelegentlich zu Unstatten. Einstmals wandelte den Scharfrichter das Verlangen an, sich im Malen zu versuchen. Das ärgerte natürlich die Berufsmaler schwer und sie wurden beim Rate klagbar, er möge dem unbequemen Konkurrenten das Handwerk legen. Die hohe Obrigkeit aber erkannte, daß da nichts zu tun sei, denn das Malen sei eine freie Kunst.

So brauchte auch Albrecht Dürer kein Meisterstück oder dergleichen zu schaffen, um sich die Rechte des Malgewerbes zu erwerben. Sondern er konnte sich ohne weitere Förmlichkeit als Malermeister seßhaft machen. Wobei wir denn freilich weit weniger an unsere Malprofessoren und ihre „Ateliers" denken dürfen, als vielmehr an unsere Stuben- und Dekorationsmaler mit ihrem Handwerksbetrieb. Denn der freie Künstler galt unseren Altvorderen doch eben auch nur als ein ehrsamer Handwerker, und sie meinten damit etwas sehr Rühmliches zu sagen. Nur bekam das Kunstschaffen dadurch leicht etwas Gedrücktes, Kleinliches und war weit von jener großen kühnen Freiheit entfernt, mit der zu gleicher Zeit jen-

seits der Alpen die berühmten Meister ihrer Kunst nachgehen konnten. In Deutschland erblühte den Künstlern nicht jene Gunst der Fürsten und Großen, die in Italien mit reichen Mitteln und wirklicher Kunstfreude Aufträge über Aufträge erteilten, von denen einer immer kühner, immer herrlicher war als der andere. Die eigentliche Pflege der Kunst blieb in der nordischen Heimat auf geringe Bestellungen beschränkt, die von kleinen ärmlichen Höfen oder von ehrenfesten, nur nicht wirklich kunstsinnigen Bürgern auszugehen pflegten. Wer wie Dürer mit unerschöpflicher Phantasie und stärkstem Kunstvermögen ausgestattet war und das Leitbild seines Strebens sich bis in die höchsten Höhen steckte, der mußte sich daheim immer vorkommen wie Pegasus im Joche. Im Volke selbst war lebhaft nur das Verlangen nach gedruckten Blättern, die wohlfeil zu erstehen und leicht zu verstehen waren. Und wenn es auch etwas Herrliches bleibt, in so beschränkter Weise seinem Volke zu dienen und es mit auf die Höhen künstlerischer Lebensverklärung hinaufzuziehen: ein großes freies Kunstschaffen, ein volles Sichausleben war auf diese Weise doch nicht möglich.

Es scheint, als habe der junge Ehemann zunächst noch in Wohlgemuts Werkstatt gearbeitet und sich erst im Jahre 1497 selbständig gemacht. Erst von da an erscheint auf seinen Arbeiten jener Namenszug mit dem D in dem großen gotischen A, das der Meister dann selten vergaß, auf seinen Schöpfungen anzubringen und mit dem er auch dem bescheidensten Studienblatt eine stolze Zierde verlieh. Die Einrichtung der Werkstatt, die später sogar auch im Besitz einer Buchdruckerpresse war, mit der Dürer seine Arbeiten selbst zu drucken vermochte, erheischte natürlich das Dingen eigener „Knechte“, d. h. Gesellen, denen der Meister das Fertigstellen seiner malerischen Entwürfe und

das Schneiden seiner Zeichnungen auf dem Holzstock anvertrauen konnte. Mit dem Halten von Gehilfen ist aber allezeit auch mancherlei Ärger verbunden. So heißt es in einer Art testamentarischen Aufzeichnung in Dürers Gedenkbuch: „Hab auch großen Schaden erlitten, daß ich verborgt hab, dafür mir nichts ist geworden, desgleichen mit Knechten, die nicht Rechnung täten. Auch ist mir einer zu Rom gestorben mit Verlust meines Guts". Wobei wir denn an Malergesellen oder auch an reisende Verkäufer zu denken haben, denen der Vertrieb der Dürerschen Kunstblätter daheim oder in der Fremde anvertraut war.

In dieser selben Aufzeichnung heißt es: „Item, das hier nachfolgt, ist meine Habe, die ich erarbeitet habe hart mit meiner Hand. Wie ich nie Gelegenheit gehabt habe zu großem Gewinn." Damit beginnen die Klagen Dürers über sein geringes Einkommen, die sich mit beweglichen Worten durch seine Briefe und Bittschriften hindurchziehen, wie denn alle Aufzeichnungen seiner Hand voll ausführlicher Erörterungen über seine Geldverhältnisse sind. Weichen Seelen, die an dieser irdischen Gesinnung Anstoß nehmen möchten bei einem Manne, dessen Gemütsleben sie nur als in himmlischen Höhen weilend vermuten, sei gesagt, daß auch der hochgestimmte Künstler Essen und Trinken, Kleider und Schuh bedarf, ja daß es unter diesen Offenbarern der höchsten Schönheit immer solche gegeben hat, die zum freien Schaffen mehr bedurften als nur das kärgliche tägliche Brot. Und wer da meint, das könne sich nur in der kleinlichen Enge Deutschlands ereignen, wo jeder große Geist nach Brot schreien müsse und wo man — wie einer witzig gesagt hat — auf Lorbeerbäumen schmutzige Wäsche trockne, der lasse sich bedeuten, daß die Geldsorgen im Leben und in den Briefen der großen italienischen Renaissancekünstler noch eine weit größere Rolle zu

spielen pflegen als bei unseren heimischen Männern der Kunst. Jene Meister, die auf den Höhen des Lebens wandelnd Werke schufen, die mit dieser armen Erdenwelt schier gar nichts mehr gemein zu haben scheinen, sind in ihrem täglichen Leben so geldgierig und geizig gewesen, daß man ein gelindes Schaudern empfindet, wenn man ihre Bettelbitten und Klagen liest und wahrnimmt, wie diese Männer der höchsten Idealkunst im gemeinen Erdenwandel gar so kluge und nüchterne Rechner waren. Aber wir brauchen gar nicht über die Alpen zu gehen, um gewahr zu werden, daß auch der hochfliegendste Künstler ein Dasein voll Erdenschwere zu leben und zu leiden hat. Schiller, den wir gewohnt sind, recht eigentlich als Vertreter des reinsten Idealismus zu preisen, hat im harten Kampf des Lebens einen sehr ausgebildeten Geschäftssinn entwickelt, von dem seine Briefe beredtes und erstaunliches Zeugnis ablegen. Und mancher Leser hat es nur mit Überwindung fertig gebracht, den Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt zu Ende zu lesen, weil darin die Frage des Geldes und seiner Beschaffung eine gar so große Rolle spielt. Also scheltet den Nürnberger Meister nicht, wenn er in seinen schriftlichen Aufzeichnungen so häufig über Geldmangel klagt. Seine Briefe sind überdies mehr Geschäftsbriefe als Erzählschreiben. Zu Gemütsergüssen hatte er nicht Zeit. Sonderlich schreibgewandt war er ohnehin nicht. Aber er stand im harten Kampf des Künstlerlebens, war abhängig von kleinen Geistern, die ihm spärliche Aufträge gaben, oder gar vom Besuch des Markts, von dessen regerem oder schwächerem Verkehr für ihn die Tageseinnahme abhing. Und dabei wollte der Mann doch um sich Schönes und Wertvolles sehen, hatte Neigung zu mancherlei Sammlungen, oder auch zu kostbaren Farben für seine Gemälde, und war doch immer in den Mitteln beschränkt.

Gewiß sind die Klagen über seine Armut einigermaßen übertrieben, denn wir finden — wie wir gleich sehen werden — sein Einkommen nicht so gar gering. Aber, wenn er auch doppelt so wohlhabend gewesen wäre, wie er tatsächlich war; selbst wenn er zehnmal so viel verdient hätte, als ihm zu erwerben möglich gewesen ist: daß ein Mann von solch innerem Reichtum und von so weltumspannenden Plänen wie er es war, in den engen deutschen Verhältnissen als Malermeister einer kleinen Stadt sich arm und gedrückt fühlen mußte, ist nur allzu begreiflich. Für die Nachwelt ist freilich viel Segen daraus erwachsen, und wir rühmen die Treue, mit der er glänzende Anerbieten ins Ausland ausschlug, um in der heimatlichen Enge auszuharren; wir haben von solchem Verzicht den höchsten Gewinn, denn gerade in dieser deutschen Gedrücktheit hat sich der Meister zur Gipfelhöhe echter deutscher Kunst entwickelt; aber er selbst hat sicherlich stark genug unter solchem Verzicht gelitten.

Nun also Dürers Armut. Es handelt sich hier vor allem um ein Bittschreiben an den Nürnberger Rat. Uns Kinder der Gegenwart umfängt da eine fremde, ferne Welt. Denn heute sind wir gewohnt, daß unsere Stadtgemeinden mit geschwinder Hast Anleihe auf Anleihe auflegen, um Mittel zur Beschaffung aller der hygienischen, technischen und gemeindlichen Fortschritte zu erlangen, die nun einmal in unseren Tagen für unumgänglich nötig gelten. Damals mußte ein hochberühmter Sohn seiner Vaterstadt die hohe Obrigkeit in aller Untertänigkeit geradezu anbetteln, daß sie ihm erlauben möge, 1000 Gulden gegen 5 % Verzinsung bei ihr niederzulegen. Im Jahre 1524 schreibt Dürer an die „fürsichtigen und weisen, besonders günstigen Herren“, er habe in langen Jahren durch seine Mühe und Arbeit vermittels göttlichen Ge-

gens 1000 Gulden erobert und zuwege gebracht, die er nun gern wieder zu seinem Unterhalt anlegen wolle. Er wisse nun wohl, daß der Rat solche Gesuche um Geldanlagen wiederholt abgeschlagen habe, aber seine Notdurft bewege ihn doch, diese Bitte vorzutragen. Zumal der Rat ja wisse, daß er ihm und der Gemeinde mit seiner Hilfe, Kunst und Arbeit mehr umsonst denn um Geld gedient habe. „Hab auch, wie ich mit Wahrheit schreiben mag, die dreißig Jahr, so ich zu Haus gesessen bin, in dieser Stadt nicht um fünfhundert Gulden Arbeit, das je ein Geringes und Schimpfliches und danach von demselben nicht ein Fünfteil Reingewinn ist, gemacht, sondern alle meine Armut, die mir weiß Gott sauer geworden ist, um Fürsten, Herren und andere fremde Personen verdient und ererntet, also daß ich allein dieselben meinen Verdienst von den Fremden in dieser Stadt verzehre." Auf Steuerfreiheit, die ihm Kaiser Max zugebilligt habe, habe er gutwillig verzichtet. Die Herren in Venedig hätten ihn dort behalten und mit 200 Dukaten jährlichem Einkommen anstellen wollen. Der Rat zu Antwerpen habe ihm alle Jahr 300 Philippsgulden Besoldung zu geben versprochen, wenn er dort bliebe — und sowohl in Venedig wie in Antwerpen würden ihm trotz solchen Gehaltes alle Arbeiten noch besonders bezahlt worden sein. Aber er habe das aus Liebe und Neigung zu seiner Vaterstadt abgelehnt und dafür lieber erwählt, in Nürnberg „in einem ziemlichen Wesen", d. h. in mittleren Verhältnissen zu leben, „denn an anderen Orten reich und groß gehalten zu werden." Er bäte darum, das Geld bei dem Rate gegen 50 Gulden jährliche Verzinsung anlegen zu dürfen, „auf daß ich samt meinem Weib, die beide nun alle Tage alt, schwach und unvermöglich werden wollen," desto eher ein um so bequemeres Auskommen „zur Notdurft

haben und daraus Euer Ehrbarer Weisheit, Gunst und Neigung wie bisher spüren mögen."

Am 17. Oktober 1524 ist das Gesuch genehmigt worden. Nürnberg hat also seines großen Sohnes treuherzige Bitte gewährt und ihm aus der geschilderten Verlegenheit geholfen. Nun haben die Herausgeber seines schriftlichen Nachlasses die Worte „alle meine Armut" weislich erläutert als „mein bißchen Vermögen", denn wirklich arm ist Albrecht Dürer tatsächlich nicht zu nennen gewesen. Er klagt zwar schon aus Venedig, als ob er dort gar keinen rechten Verdienst gehabt habe. In Wahrheit hat er allerdings eine Summe aufnehmen müssen, um die Reisekosten dorthin zu bestreiten. Aber bei seiner Heimkehr hat er diese Schuld ganz leicht abtragen können und hat dabei einen guten Geschäftsgewinn übrig gehabt. Er hat zunächst sein väterliches Haus „unter der Vesten" von einer seit langer Zeit darauf ruhenden Hypothek befreit. Und als er bald darauf ein Verzeichnis seines Besitztumes fertigte, konnte er feststellen, daß „ein ziemlich guter Hausrat, gute Kleider, Geschirr von Zinn, gutes Werkzeug, Bettgewand, Truhen und Behälter," sein eigen seien, dazu „mehr um 100 Gulden rheinisch gute Farben", welch erstaunlich hohe Summe sich durch den hohen Preis des viel gebrauchten Ultramarinblau erklärt, von dem allein das Pfund 100 Gulden kostete.

Seitdem mehrte sich Dürers Wohlstand zusehends. Und da er das ererbte Vaterhaus mit seinem Bruder Andreas teilen mußte, sah er sich nach einer neuen geräumigen Wohnstatt um. Aus dem Nachlasse des Astronomen Walther kaufte er deshalb am 14. Juni 1509 das Eckhaus in der Zisselgasse beim Tiergärtner Tore „gegen Sonnenaufgang stehend" für 275 Rheinische Gul-

den „an bar dargelegtem Gold“; die darauf ruhenden Hypotheken hat er in der Folgezeit abgelöst, so daß das Haus völlig lastenfrei wurde. Es ist das als „Dürerhaus“ weitbekannte Gebäude, das nach wechselvollen Geschicken im Jahre 1826 in den Besitz der Stadt Nürnberg gelangte und seitdem als Heiligtum gepflegt und in den alten Zustand zurückversetzt wurde; jenes trauliche Haus, dessen Wohnräume uns so schlicht und poesievoll anmuten, während wir über die Engigkeit und Dunkelheit der Nebengelasse bedenklich den Kopf schütteln. Zu diesem stattlichen Hauswesen erstand der Meister bereits am 3. Juni einen Garten vor dem Tiergärtner Tore „auf der Bamberger Straße bei den sieben Kreuzen“ für bare 90 Rheinische Gulden. Und schließlich zahlte er im Jahre 1518 dem Bruder Andreas seinen Anteil am väterlichen Hause aus. Wenn wir bei alledem den hohen Geldwert eines damaligen Gulden beherzigen und bedenken, daß der Unterhalt eines Bürgers auf jährlich 50 Gulden veranschlagt wurde und daß 100 Gulden für einen sehr anständigen Jahresgehalt galten, so werden wir zugeben müssen, daß Dürers Dürftigkeit wirklich nicht groß war, und daß er sich vor dem hochweislichen Rat etwas sehr tief verneigte, als er ihm von „aller seiner Armut“ erzählte. Aber bei Gnadengesuchen pflegt sich ja bis auf den heutigen Tag der Bittsteller gar tief zu demütigen, damit der Gewährer der Gnade umso mächtiger und ruhmreicher dastehe.

Dürer lebte mit seiner Frau in einer „versammten Ehe“, also in Gütergemeinschaft. Bei seinem Tode, da er ohne Testament und ohne Leibeserben starb, gelangte seine Witwe in den Besitz des gesamten Nachlasses. Der bestand nach Schätzung alles Inventars aus 6848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennigen, das bedeutet für jene

Zeiten einen recht ansehnlichen Wohlstand. Freilich ist solch Hab und Gut mühselig in langen Jahrzehnten nie ermüdenden Fleißes zusammengescharrt worden, und hingesehen auf eben diese ungeheure Arbeitsleistung und den unendlichen Wert dieses Kunstschaffens ist's ja freilich nur einem Bettelpfennige gleich zu achten. Sowohl in Italien wie in den Niederlanden hätte der Meister mit seiner Kunst unermeßliche Schätze sammeln können.

* *
*

So führte Albrecht Dürer in der engen, aber trauten Heimat jenes stille fleißige deutsche Bürger- und Künstlerleben mit all dem Glück und all dem Leid, das von je mit solchem häuslichen Dasein und mit der treuen Berufserfüllung verbunden gewesen ist. Große Ereignisse sind in seinem Leben nicht zu verzeichnen; wenigstens nicht solche Erlebnisse, die besonders augenfällig gewesen wären. Im Innern seines Hauses und seines Herzens aber hat er ein reich bewegtes Leben geführt. Waren's doch unendlich bewegte Jahre, in denen seine Wirkenszeit fiel. Vom welschen Süden her heischte eine neue Kunstsprache gebieterisch Einlaß, und vom wittenbergischen Norden her klopfte eine neue Glaubenswelt mächtig an die Pforten der Heimat. Und Dürers Seele war viel zu sehr allem Guten und Neuen aufgeschlossen, um nicht mächtig von solchen Strebungen gepackt zu werden. Das hat den Reichtum seines Seelenlebens noch vertieft und gesteigert. Aber von solcher Erregung einer werdenden Zeit und von der Fülle des eigenen Schaffens abgesehen, ist, äußerlich betrachtet, sein Leben still dahingeflossen. Fast immer weilte und wirkte er in Nürnberg und dessen nächster Umgebung. Ein Ausflug nach



Ein altes Schloß

Deckfarbenmalerei in kalten Tönen. 15,3 : 24,9 cm

Augsburg zum Kaiser Max ist bezeugt, ein Aufenthalt an des sächsischen Kurfürsten Hofe nicht unwahrscheinlich. Nur zwei große Reisen haben das Gleichmaß der Tage auf längere Zeit gewinnbringend unterbrochen, die nach Italien und die in die Niederlande.



3.

Die italienische Reise

Giorgio Vasari (1511—1574), Schüler des Andrea del Sarto, Nachahmer des Michelangelo, tätig in Rom und Florenz, aber weniger bekannt durch seine Werke als vielmehr durch sein 1550 erschienenes, überaus wichtiges, wenn auch nicht durchweg zuverlässiges Buch über das Leben der berühmtesten Künstler, erzählt da, Dürer sei um eines Rechtshandels willen nach Venedig gezogen. Der bekannte namhafte Kupferstecher Markanton habe nämlich Dürersche Blätter einfach nachgestochen und sie dreist mit Dürers bekanntem Monogramm versehen. Dieser, dadurch geschäftlich und künstlerisch zugleich geschädigt, habe deshalb den Bologneser Plagiator bei der Obrigkeit Venedigs verklagt, und die habe weniger die Nachbildung der Blätter als die Führung von Dürers Namenszug durch Markanton verboten, der seitdem an Stelle des Monogramms ein leeres Täfelchen anzubringen sich gewöhnt habe.

Es läßt sich heute nicht mehr nachkommen, ob diese Nachricht von der Veranlassung zur italienischen Reise Dürers wirklich auf Wahrheit beruht. In seinen Briefen und in den venezianischen Archiven suchen wir ver-

gebens nach Spuren eines solchen Rechtshandels. Aber der Meister mochte auch keine Nötigung sehen, in vertraulichen Gelegenheitsschreiben dieser Sache besonders Erwähnung zu tun, und die Prozeßakten Venedigs weisen große Lücken auf. So müssen wir dahingestellt sein lassen, ob tatsächlich ein derartiger Klagefall mit die Ursache gewesen ist, daß sich Dürer um die Mitte des Jahres 1505 auf die weite Reise begab. Die einzige Ursache wird es so wie so nicht gewesen sein, sondern es mag auch lebhaft der Wunsch mitgesprochen haben, durch den Verkauf der mitgebrachten Kunstware und durch Übernahme und Ausführung vorteilhafter Aufträge sich einen geschäftlichen Gewinn zu sichern. Zudem müßte Dürer kein Deutscher gewesen sein, wenn es ihn nicht noch einmal mächtig über die Alpen in das Land der Kunst- und Naturherrlichkeit gezogen hätte, das er einstmals in den Wanderjahren schon hatte kennen und lieben lernen.

Beziehungen zu Venedig waren vorhanden, ganz abgesehen davon, daß zwischen Nürnberger und Venezianischen Kaufleuten allezeit ein überaus reger Handelsverkehr bestand. Ein Maler Jacopo de Barbari, den Dürer Jakob Walch (den Welschen) zu nennen pflegt, war im Jahre 1500 nach Nürnberg gekommen und unterhielt auch weiterhin ein freundschaftliches Verhältnis mit dem Meister an der Pegnitz, als er einige Jahre darauf vom Kurfürsten nach Wittenberg gezogen wurde, wo er übrigens vielleicht auch persönlich wieder mit Dürer zusammengekommen ist. Er war künstlerisch ziemlich unbedeutend, aber er besaß als Schüler des großen Leonardo da Vinci allerlei Kenntnisse von gesetzmäßigen Proportionen und solchen anderen Kunstlehren, die Dürer mit grüblerischem und nachdenklichem Sinn zeitlebens genau kennen zu lernen beflissen war. Er also mochte dem deut-

schen Berufsgenossen die Brücke geschlagen haben, die über die Alpen herüberführte. Wie dem aber auch sei: Dürer erborgte sich beim Freunde Pirkheimer, dem vornehmen Humanisten, das nötige Reisegeld und zog zur Königin der Adria, die damals noch eine wirkliche Vormacht des Seeverkehrs war und zugleich den Künsten eine edle Pflegestatt in ihren meerumgürteten Mauern bereitet hatte. Mantegnas Ruhm war etwas im Verbleichen begriffen, aber hochangesehen stand Giovanni Bellini da, so recht eigentlich der Gründer jener venezianischen Malerschule, deren Schaffen nach der Seite der Farbenfreude hin noch über die florentinische und römische Schule hinaus einen stattlichen Fortschritt darstellt und die eine solche „Malerei der höchsten Augenlust" darstellte, daß sie eine besonders tiefe Wirkung auf die Nachwelt ausgeübt hat. Namentlich die Marienbilder Giovanni Bellinis sind mit ihrer seelenvollen Melancholie und himmlischen Lieblichkeit von tiefster Empfindung und entzückender Liebenswürdigkeit. Und schon regten sich neben dem greisen Meister die großen Schüler Giorgione und Tizian zu eigenem vollkommnerem Schaffen.

Fast nichts wüßten wir über diesen venezianischen Aufenthalt Dürers, wenn uns nicht ein freundliches Geschick etliche Briefe aufbewahrt hätte, die der Meister damals an den Freund Wilibald Pirkheimer gerichtet hat. Sie wurden ganz unvermutet um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit anderen wertvollen Denkmalen der Vergangenheit als köstlichstes Kleinod in einem vermauerten Raume des Imhofschen Hauses in Nürnberg aufgefunden und sind seitdem nicht nur die wichtigste Quelle für unsere Kenntnis von Dürers Italienfahrt, sondern auch für seine ganze persönliche Denk- und Wesensart und für sein herrliches goldenes Maler-

gemüt. Wir wollen sie deshalb hier ein wenig ausführlicher zu uns reden lassen und ihnen einige kennzeichnende Stimmungsbilder entnehmen. Wobei denn das moderne deutsche Menschenkind von vornherein gewarnt sei, wenn es etwa poetische Schilderungen italienischen Lebens erwartet, wie sie heute ein deutscher Italienreisender bieten würde, wenn er die lang ersehnte Wanderung über die Alpen zurückgelegt hat und sich nun vor wonnigem Entzücken kaum zu fassen vermag, da plötzlich die gesegneten Gefilde Hisperiens und sein blaues Meer im leuchtenden Sonnenglanze vor seinen freudetrunkenen Augen liegen. Von all solcher Gefühlsseligkeit finden wir bei Dürer, dem Sohne vergangener Tage, keine Spur. Nüchtern und kühl erzählen diese Briefe nur vom eigenen Schaffen und Wandeln; die ersten noch in etwas gedrücktem Tone voll Sorge um die Angehörigen zu Haus und um sich selbst; aber allmählich klingt's heiterer und freier aus diesen Zeilen, ja sie schwingen sich gelegentlich nicht nur zu berechtigtem Künstlerstolze, sondern auch zu einer heiteren Ausgelassenheit auf, die uns bei dem ernsten, fast schwermütigen Manne gar wundersam anmutet. Da hat doch Italien wieder einmal sein Wunder getan.

Am heiligen Dreikönigstag, den 6. Januar 1506, setzte sich Meister Albrecht zum ersten Schreiben nieder. „Dem ehrsamen und weisen Herrn Wilibald Pirkheimer zu Nürnberg, meinem lieben Herrn“ war es gewidmet. Mit dem Neujahrswunsche hob es an: „Item ich wünsch Euch viel guter seliger neuer Jahr und all den Eurigen.“ Und dann kommt Geschäftliches, das sich durch all diese Briefe hindurchzieht, denn Pirkheimer hat dem reisenden Maler vielerlei Aufträge für Perlen, Edelsteine, Bücher und anderes mehr mit auf den Weg gegeben. Damit

hat nun der biedere Meister seine liebe Not, denn die Händler, die „auf der Riva umhergehen,“ seien die untreuesten Leute, die da leben und betrügen, wo sie nur könnten — was ja am Ende nicht nur damals galt. Für Dürer weit wichtiger als solche unerquickliche Schachergeschäfte ist die ihm hocherfreuliche Tatsache, daß die deutschen Kaufleute bei ihm für den Neubau der zu ihrer Kaufhalle an der Rialtobrücke gehörigen Kapelle ein Altargemälde bestellt haben. Dieses Bild ist nun recht eigentlich der Mittelpunkt für des Meisters Sinnen und Schaffen in Venedig. Immer wieder weiß er von ihm und seinem Fortschreiten zu erzählen. Es ist das als „Rosenkranzfest“ bekannte Gemälde, die köstlichste Frucht dieser italienischen Arbeitsmonate, wohl noch in Prag vorhanden, aber so arg beschädigt und übermalt, daß es nur noch eine leise Ahnung seiner einstigen Herrlichkeit zeigt. 110 Gulden, so berichtet Dürer jetzt mit freudigem Stolze, wollen die Landsleute ihm für das Bild geben, und doch nur etwa 5 Gulden würden davon für Leinwand, Farben und dergleichen Malmittel abgehen. Freilich meint er, er bedürfe auch das Geld gar dringend. Doch täte es jetzt nicht not, solches nach Hause zu schicken, Mutter und Weib seien mit den nötigsten Mitteln versehen, und seine Frau sei ja zudem mit der Kunstware auf der Frankfurter Messe, wo sie sicherlich guten Absatz haben werde.

Am 7. Februar fängt der Brief mit den auch uns nicht unbekannten Klagen über des Empfängers Schreibsaumseligkeit an. Aber auch die daheim haben sich inzwischen beklagt, daß er so lange schweige, sonderlich seine Mutter, die sich darüber sehr bekümmert hat, „als ihre Sitte ist“. Das tut nun Dürer weh und er wendet sich aus der kalten Fremde mit besonderer Innigkeit an den

Freund daheim. „Denn“ — so sagt er — „ich habe keinen anderen Freund auf Erden denn Euch.“ Inzwischen ist der Schreiber heimischer in Venedig geworden und findet, daß es unter den Welschen viele artige Leute gäbe, die sich je länger je mehr zu ihm gesellen, daß ihm das im Herzen sanft tue. Vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger, „Verständige im Malen und viel edles Gemüt, rechte Tugend von Leuten, und tun mir viel Ehr und Freundschaft. Dagegen gibt es auch die untreuesten verlogenen diebischen Bösewichter, da ich glaube, daß sie sonst nicht auf Erden leben.“ Namentlich die eigenen Berufsgenossen, die Maler, sind dem deutschen Meister gram, so daß die Freunde ihn warnen, nicht mit den Falschen zu essen und zu trinken, die dabei noch treulos genug sind, seine Bilder nachzuahmen, wo sie ihrer nur habhaft werden können und dann doch nachher darüber schelten, sie seien nicht antikischer Art, also nicht gut. Aber — so fährt der wackre Deutsche stolz fort — Giovanni Bellini, der habe ihn vor vielen Edelleuten sehr gelobt. „Er wollte gern etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es wohl bezahlen. Und sagen mir die Leute alle, wie es ein so frommer Mann sei, daß ich ihm gleich gnädig bin. Er ist sehr alt und ist noch der Beste im Malen.“

Der dritte Brief vom 28. Februar weiß zunächst Frohes zu melden. Es geht dem Meister gut, und er arbeitet flott. „Und alle meine Bilder habe ich verkauft bis auf eins.“ Nur mit dem Edelsteinkauf will es noch nicht recht fortgehen, die Händler fordern zu hohe Preise. Aber schön ist's doch in Venedig. „Es sind viel artige Leute vorhanden, rechte Kunstverständige. Und ich habe ein solches Gedränge von Welschen,

daß ich mich zu Zeiten verbergen muß. Und die Edelleute wollen mir wohl, aber nur wenige Maler." — Es folgen die Grüße nach Hause. „Hiermit laßt mich Euch befohlen sein. Und ich befehle euch meine Mutter. Mich nimmt das größte Wunder, daß sie mir so lange nicht schreibt. Auch von meinem Weib, ich meine, ich hab's verloren." Wobei wir uns erinnern müssen, daß Frau Agnes noch in Frankfurt weilt; wenn der Gatte sie hier nicht mit grüßen läßt, hat das also nicht etwa den Grund einer absichtlichen Kränkung, sondern die natürliche Ursache ihrer Abwesenheit von daheim.

Bereits am 8. März ergreift Dürer wieder die Feder, um dem Freunde zu berichten, daß der Edelsteinhandel ihm noch immer arge Schwierigkeiten und Lauferei mache, daher der etwas spöttische Nachsatz: „Und sie sprechen hier, daß Ihr in Deutschland solch schlechtes Narrenwerk wohlfeiler finden würdet, sonderlich jetzt auf der Frankfurter Messe." Zum Schluß heißt es wieder: „Auch bitte ich Euch, sprecht zu meiner Mutter, daß sie mir schreibt und daß sich's selbst gütlich tue."

Am 2. April gibt's wieder allerlei Mißliches über den „Schmarallring" (Smaragdring) und die elenden „Goylir" (Juweliere) zu erzählen. Dann aber kommen die eigenen Nöte und Freuden. „Auch wißt, daß mir die Maler hier sehr abhold sind. Sie haben mich dreimal vor die Herren (die Signoria, den großen Rat) genötigt und ich muß 4 Gulden in ihre Innungskasse geben ... Aber außerhalb der Maler will mir alle Welt wohl." Dann denkt Dürer heimischer Sorgen: Pirkheimer möge seines Bruders Hans Dürers wegen mit der Mutter sprechen, sie soll bei Michael Wohlgemut für den damals 14jährigen Knaben um Arbeit bitten, so lange bis er, Albrecht, selbst nach Hause komme.

„Ich hätte ihn gern mit nach Venedig genommen. Wäre mir und ihm nützlich gewesen, auch der Sprache halber zu lernen. Aber die Mutter fürchtete, der Himmel fiele auf ihn. Nun bitte ich Euch, achtet selbst darauf, es ist verloren mit den Weibern. Redet mit dem Buben, wie Ihr könnt, daß er lerne und sich redlich halte, bis ich komme, und daß er nicht der Mutter zur Last liege. Denn ich vermag's nicht alles, doch will ich das Beste tun. Für mich selbst wäre ich unverdorben, aber Viele zu ernähren ist mir zu schwer. Denn Niemand wirft sein Geld weg . . Und sagt meiner Mutter, daß sie auf das Heiltum (das Heiligtumsfest zur Nürnberger Ostermesse, wo die Reichskleinodien ausgestellt wurden) feil laß haben. Doch rechne ich darauf, mein Weib komme inzwischen heim, der habe ich auch alle Dinge geschrieben."

Von dem leidigen Edelsteinkrame handelt auch Dürers sechstes Schreiben an Pirkheimer, verfaßt am 25. April in ziemlicher Angst, denn es schien, als ob ein abgesandter kostbarer Saphirring unterwegs verloren gegangen sei. Auch die häusliche Sorge kommt wieder zum Ausdruck. „Hiermit seid Gott befohlen und laßt Euch meine Mutter befohlen sein. Sprecht, daß sie meinen Bruder zu Wohlgemut tue, damit er arbeite und nicht faulenze." Zugleich sehen wir, welch eifriger Briefsteller der Meister gewesen sein muß, denn er erzählt von sieben Briefen, die er jetzt eilends zu schreiben habe.

In einem höchst drolligem Gemisch von schlechtem Italienisch und noch schlechterem Lateinisch beginnt Dürer den Brief vom 18. August, der aus heiterster Laune stammt und den Adressaten derb wegen allerlei unsaubern Neigungen, seiner Eitelkeit und seines bekannten Jähzornes ausspottet. „Wenn Ihr so sanftmütig wärt wie ich, so hättet Ihr alle Tugend. Auch danke ich Euch Alles, was

Ihr mir zu gut tut, wenn Ihr mich nur ungeschoren ließt mit den Ringen. Was meint Ihr, daß mir an solchem Dreckwerk liege? Ich bin ein Edelmann („Tzentilam“ = Gentiluomo in venezianischer Sprache) zu Venedig geworden.“ Aber dann muß Dürer wieder über Kranich- und Schwanenfedern, über griechische Drucke, historische Bilder, über Papier und Teppiche Auskunft geben: alles das soll er für den reichen und unersättlichen Sammler ankaufen, und tut das doch so ungern. Aber er war ja dem wohlhabenden Freunde durch den vorgestreckten Vorschuß verbunden und mußte ihn eben wieder bitten, wenn seine Mutter zu ihm „Leihens halb“ käme, ihr zehn Gulden zu leihen, „bis mir Gott hinaushilft“.

Auch der nächste Brief vom 8. September geht im hohen Tone der Scherze und des Stolzes. Etwas ironisch hebt er an: „Hochgelehrter, bewährter Weiser, vieler Sprachen Erfahrener, bald Verständiger aller vorgebrachten Lügen und schneller Erkenner rechter Wahrheit, ehrsamer hochgeachteter Herr Wilibald Pirkheimer! Euer untertäniger Diener Albrecht Dürer gönnt Euch Heil, große und würdige Ehre.“ Aber wenn der eitle Humanist von allerlei Staatskunst und Weltweisheit zu berichten gewußt hat, so hat auch der Maler in Venedig mancherlei zu erzählen von Sehenswürdigkeiten aller Art. „O, wenn Ihr hier wärt, was würdet Ihr hübsche welsche Landsknechte finden. Wie gedenke ich so oft an Euch! Wollte Gott, daß Ihr's könntet sehen. Da haben sie Runekan (Sensenspieße) mit 218 Spitzen; wenn sie einen Landsknecht damit anrühren, so stirbt er, denn sie sind alle vergiftet. Hei, ich kann wohl tun, will ein welscher Landsknecht werden. Die Venetianer versammeln viele Mannschaft, desgleichen der Papst, auch der König von Frankreich. Was draus wird, das weiß ich nicht. Denn unse-

res Königs (Kaiser Max!) spottet man sehr.“ Nach einigen Witzen, die für die heimische „Stube“, also für die Zechgenossen bestimmt sind, hören wir nun wieder etwas von der „Tafel“, dem Rosenkranzbilde. „Ich habe großes Lob dadurch bekommen, aber wenig Nutzen. Ich wollte wohl 200 Dukaten (natürlich starke Übertreibung!) während der Zeit gewonnen haben, und habe große Arbeiten ausgeschlagen, auf daß ich heim möge kommen.“ Darauf folgt ein stolzes Künstlerbekenntnis: „Und ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen (Kupferstechen und Holzschneiden) wäre ich gut, aber beim Malen wüßte ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt spricht Jedermann, sie hätten schönere Farben nie gesehen.“ Die höchste Ehre, die ihm überhaupt dort widerfahren konnte, ist Dürer zuteil geworden, als der Doge Leonardo Lorendano und der Patriarch von Venedig ihn in seiner Werkstatt aufgesucht haben, um sein Bild zu sehen. So ehrte die große Republik in ihren Häuptern den schlichten Meister aus dem nordischen Nürnberg. Dieser neu erfahrene Ruhm, von dem er mit bescheidenem Stolze Kunde gibt, geht dem biedern Deutschen gar lieblich ein, er tut sich daraufhin etwas Gutes an, und wie alle seine Selbstbildnisse davon Zeugnis ablegen, daß er immer einen großen Wert auf reiche und stattliche Gewandung gelegt hat, so staffiert er sich auch jetzt modisch fein heraus. „Item mein französischer Mantel läßt Euch grüßen und mein wälscher Rock auch!“ Aber wieder erinnert sich Dürer nun seiner Briefschreibepflichten. „Ich habe vorhin auch geschrieben dem Prior der Augustiner, meinem Schwager (Hans Frey), der Dietrichin und meinem Weib und sind schier eitel Bogen voll. Darum habe ich geeilt.“

Vom 23. September stammt der 9. Brief. Auch er

ist in übermütiger Stimmung geschrieben und weist mancherlei Spottreden über des Empfängers Eitelkeit und Leidenschaftlichkeit auf, erzählt aber auch von bewirkten Glas- und Teppicheinkäufen für Pirkheimer. Dann aber kommt die große Nachricht, daß das Rosenkranzfest-Gemälde nach langer Arbeit endlich vollendet worden ist. „Auch wißt, daß meine Tafel fertig ist, auch ein ander quar, desgleichen ich noch nie gemacht habe.“ ‚Quar‘ haben wir uns zu quadro zu ergänzen, also Gemälde. Welches es ist, wissen wir nicht. Es könnte sich um das Bild in der Galerie Barberini zu Rom handeln, das den zwölfjährigen Jesusknaben unter den Schriftgelehrten im Tempel zeigt, oder auch um eine im Berliner Museum befindliche Madonna. Die Hauptsache bleibt dem Maler aber doch sein Altargemälde für die Landsleute. Mit Stolz kommt er darauf zurück: „Und wie Ihr Euch selber wohlgefällt, so geb ich Euch hiermit auch zu verstehen, daß ein besseres Marienbild im Lande nicht sei. Denn alle Künstler loben es. Sie sagen, daß sie erhabenere, lieblichere Gemälde nicht gesehen hätten“, wobei denn wohl etwas welsch-schmeichlerische Tücke mit gewesen sein dürfte. Auch von anderen Gemälden, die er jetzt fertigt, erzählt der Briefschreiber, und zwar von Bildnissen, deren einige man glaubt wiederentdeckt zu haben. „Denn ich habe etliche zu konterfeien, denen ich's zugesagt habe.“ Zum Schluß zeigt der Brief das übliche Doppelangesicht, ein trübes und ein heiteres. Das Trübe klagt über den geringen Geldgewinn dieser venezianischen Monate: „Ich habe bei mir ein graues Haar gefunden, das ist mir vor lauter Armut gewachsen und daß ich mich also plage“. Nun, der Meister war damals 35 Jahre alt, da mochte ein weißes Haar nichts Unnatürliches mehr sein. Und das Heitere erzählt mit Vergnügen von neuen

modischen Gewändern: „Mein französischer Mantel, die Husseck (?) und der braune Rock lassen grüßen.“

Der letzte auf uns gekommene Brief Dürers aus Venedig ist augenscheinlich in sehr erregter oder zerstreuter Stunde geschrieben. Bunt durcheinander gewürfelt ist sein Inhalt, und der Verfasser ist nicht einmal imstande, den Tag genau anzugeben, an dem er sich an den heimischen Freund wendet. „Gegeben zu Venedig, ich weiß nicht, an welchem Tag des Monats, aber ungefähr 14 Tage nach Michaelis im 1506. Jahr“, also etwa am 13. Oktober. Wieder nehmen kräftige Scherze über des Witwers Pirkheimer unholde Liebschaften, seine Ehrsucht und seine Zornwütigkeit einen ziemlichen Raum in diesem Briefe ein. Dann unterbricht sich Dürer selbst: „O lieber Herr Pirkheimer, eben jetzt, wo ich Euch in guter Fröhlichkeit schrieb, blies man Feuerlärm und brannten 6 Häuser bei Peter Pender (?), und ist mir dabei ein wollenes Tuch verbrannt, dafür hab ich erst gestern 8 Dukaten gegeben. Also bin ich auch im Schaden. Es ist hier viel Rumor von Feuer.“ Und so betrübt ist der Briefschreiber über den Verlust des kostbaren Kleidungsstückes, das ja freilich teuer genug gewesen ist, daß er in einer Nachschrift noch einmal darauf zurückkommt. „Hätte ich mein Tuch wieder! Ich fürchtete schon, mein Mantel wäre auch verbrannt. Erst wurde ich unsinnig. Ich soll Unglück haben. Es ist mir innerhalb drei Wochen ein Schuldner mit 8 Dukaten entlaufen.“ Wieder ist allerlei von Einkäufen zu berichten: Neue griechische Bücher seien nicht erschienen, Papier sei besorgt, „aber die Federle habe ich nicht können bekommen, die ihr gern haben möchtet.“ Sehr verwunderlich berührt uns die Nachricht, daß dem ehrsamen Meister damals die Tanzlust überkommen ist. Er erzählt gar treuherzig: „Item wißt auch, daß ich

mir hatte vorgenommen, das Tanzen zu lernen, und ging zweimal in die Schule. Da mußte ich dem Meister einen Dukaten geben, doch konnte mich kein Mensch mehr hineinbringen.“ Schon im vorletzten Briefe hatte Dürer mit allgemeiner Rede die nahende Heimkehr verheißen. Jetzt wird die Mitteilung bestimmter: „Ich bin in zehn Tagen hier fertig. Danach werde ich nach Bologna („Polonia“) reiten, um der Kunst heimlicher Perspektive willen, die mich einer lehren will. Da werde ich ungefähr 8 oder 10 Tage fertig sein, um dann wieder nach Venedig zu reiten. Danach will ich mit dem nächsten Boten kommen. O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“

Mit diesem ergreifenden Stoßseufzer klingen die venezianischen Briefe aus. Auch wenn es wahr ist, was man heute entdeckt zu haben glaubt, daß dieses Wort vom Frieren nach der Sonne ein gebräuchliches Volkswort war, und mehr innerlich ein Zurücksehnen nach genossenem Glück als ein wirkliches Verlangen nach warmem leuchtendem Sonnenschein bedeutet: was erhält doch das Wort in diesem Munde und zu dieser Stunde für eine starke traurige Färbung! Dürer ist im Begriff, nicht nur aus dem sonnigen Welschland in den graulichen Nebel der nordischen Heimat zurückzukehren, sondern er muß dieses glänzende Dasein eines von Hoch und Niedrig viel geehrten Künstlers wieder mit dem engen kümmerlichen Handwerksbetrieb im Kramladen und auf Jahrmärkten vertauschen. In Italien galt die Kunst als eine notwendige Lebensäußerung und Lebensverklärung; daheim wurde sie doch nur als ein gefälliger Schmuck geachtet, dessen man füglich auch entraten könne. „Hier ein Herr, zu Haus ein Schmarotzer!“

Welcher Lehrer den unermüdlich Lernbegierigen zu

Bologna in der heiß ersehnten Perspektivkunst unterwiesen hat, wissen wir nicht. Doch wird erzählt, daß er nicht nur dort mit großen Ehren empfangen worden sei, sondern daß man ihm auch in Ferrara glänzende Huldigungen dargebracht habe, die, wie es scheint, an südlicher Überschwenglichkeit nichts zu wünschen übrig gelassen haben. Jedenfalls geht auch daraus hervor, daß Dürer als Mensch und Künstler von den italienischen Zeitgenossen höchsten Ruhmes wert gehalten wurde und daß man ihn als einen der Großmeister seiner Zeit schätzte und ehrte. Es nimmt uns wunder, daß Dürer nicht noch bis Florenz gereist ist, da er doch dieser Kunststadt so gar nahe gewesen ist. Ob sich die Spuren wirklich als sicher annehmen lassen, die nach Mailand und in die Nähe des großen Leonardo da Vinci zu führen scheinen, muß dahingestellt bleiben. Es ist bei solcher Vermutung wohl auch mehr der Wunsch zum Vater des Gedankens geworden, denn man hätte so gern gesehen, daß sich diese beiden tiefen, grüblerischen und gestaltungskräftigen Männer einmal Aug' in Auge gesehen hätten, der gewaltige Italiener mit dem unter buschigen Brauen tiefliegenden Auge und dem wallenden Barte, und der kunstreiche Deutsche mit dem freien mildem Blick und dem lockigen Haare. Aber es ist nicht so gekommen, und wenn wirklich Dürer von Leonardo etwas gelernt hätte, dann kann's nur mittelbar, nicht durch einen persönlichen Verkehr geschehen sein.

Die im Oktober als nahe bevorstehend verkündete Rückreise muß sich übrigens bis in das Jahr 1507 herausgezogen haben. Denn in der Wolfenbüttler Bibliothek findet sich ein Band von Euklids Elementen der Mathematik, der 1505 in Venedig erschienen war. Darin stehen neben Dürers Monogramm von seiner Hand die

Worte: „Dieses Buch habe ich zu Venedig um einen Dukaten gekauft im 1507. Jahr. Albrecht Dürer."

Daß Dürer reichen äußeren Gewinn mit nach Haus zurückgebracht hat, haben wir schon im vorigen Abschnitt — all seinen beweglichen Klagen zum Trotz — feststellen können. Aber auch innerer Gewinn für seine Kunst ist diesem venezianischen Aufenthalte entsprossen. Vielleicht nicht sofort und nicht unmittelbar; denn zunächst lag für den lernbegierigen, jedem wertvollen Einfluß sich gern hingebenden Meister die Gefahr nahe, die eigene und heimische Weise hinter die fremde italienische Kunstsprache zurückzustellen. Tatsächlich zeigen die Werke, die er in Venedig gemalt hat, eine nicht durchaus erfreuliche Beeinflussung durch romanische Art des Bildaufbaus und der Malweise. Aber Dürers Eigenpersönlichkeit war viel zu stark, seine Bodenständigkeit viel zu groß, um jenem fremden Tropfen in seinem Blute mehr als eine vorübergehende Wirkung zu gestatten. Und als er die drohende Gefahr erkannt hatte, war sie auch schon überwunden.

Man kann wohl sagen, daß Dürer nach seiner zweiten Rückkehr aus Italien in die eigentlichen Meisterjahre seines tätigsten und reifsten Schaffens kam, wenn man damit nicht etwa aussprechen will, daß die ringende Kunst seiner Anfangszeit minderwertig sei, denn gerade auch der werdende Zeichner und Maler hat Gewaltiges gestaltet. Und wenn man nun diese Meisterzeit von der italienischen bis zur niederländischen Reise, also von 1507 bis 1522 zählen will, so soll damit zum andern nicht gesagt sein, daß Dürers Kunst nach der Rückkehr von der Rheinmündung wesentlich nachgelassen habe, denn gerade danach hat er noch Bilder geschaffen, die in einsamer Gipfelhöhe alles Vorhergehende über-

trafen. Aber wie schon äußerlich seine Schaffenskraft damals etwas erlahmt war und sich von der schöpferischen Tätigkeit mehr der gelehrten schriftstellerischen Arbeit zuwandte, so sind doch vielleicht je und je in den späteren Werken die leisen Spuren beginnenden Niedergangs wahrzunehmen. Wie dem auch sei: ob wir ein Auf- oder Niedersteigen Dürerscher Kunst beobachten wollen oder uns lieber daran halten, daß seine Entwicklung in stetem Gange unaufhaltsam und kaum einmal ernstlich unterbrochen aufwärts gegangen sei: das ist keine Frage, daß die meisten seiner großen Werke in der Zeit zwischen der italienischen und niederländischen Reise entstanden sind. Woraus sich denn erklären mag, daß wir uns an dieser Stelle mit den künstlerischen Schöpfungen des Meisters beschäftigen wollen, nachdem wir seinen Lebensweg bis hierher begleitet haben, und ehe wir die späteren äußeren Ereignisse seiner Tage und den innerlichen Reichtum seiner Persönlichkeit weiter betrachten. So seien die folgenden Abschnitte unserer Lebensbeschreibung den Dürerschen Kunstwerken gewidmet.



4.

Die Holzschnitte

In keinem anderen Lande hat die Holzschneidekunst die gleiche sorgliche Pflege und künstlerische Ausbildung gefunden wie in Deutschland. Denn keinem anderen Volke war diese Kunstübung so in innerster Seele verwandt wie dem deutschen. Gerade die kraftvolle Schlichtheit, die klare Kennzeichnung und auch die gelegentlich eckige Schwerfälligkeit des Holzschnitts entsprach dem heimischen Wesen aufs beste. Und wenn eine seltsame Mischung von Derbheit und Innigkeit, von Tatkraft und Verträumtheit wirklich bezeichnend ist für das vaterländische Volkstum: nirgends hat sie einen deutlicheren Ausdruck gefunden als in den Erzeugnissen der Holzschneidekunst, die mit ihrer zugleich so sparsamen und so vielsagenden Liniensprache alles das auszudrücken vermochte, was den Künstlern und ihrem Publikum die Seele erfüllte. Namen wie Dürer und Holbein, Menzel und Schwind, Richter und Rethel sind davon die beredtesten Zeugen.

Wer sich die heute nur noch verhältnismäßig selten geübte Arbeit des Holzschneiders veranschaulichen will, nehme einen Stempel (nicht einen Siegelstock!) zur Hand, denn dem Tun des Stempelschneiders ist sie, nur künstlerisch verklärt, am ehesten zu vergleichen. Er arbeitet wie jener alle weißen von dem Stift des Zeichners nicht berührten Stellen der auf eine glatte Fläche entworfenen

Zeichnung vertieft aus, so daß nur ebendiese Zeichnung selbst in ihren schmalen Linien erhöht stehen bleibt, und sich dadurch das ganze Bild über dem Grund erhaben heraushebt, wie wir es an einem zum Abdruck bestimmten Stempel sehen können. Die ganze Sache ist indessen nicht so leicht, wie es scheinen möchte. Der Metallstecher (Stempelschneider) findet an seinem Stoffe einen festeren Widerstand, den er mit einem scharfen Stichel bei Anwendung einiger Kraft ziemlich mühelos überwindet, während der Holzschneider zwar einen leichteren Schnitt hat, aber gerade wegen der Weichheit des Holzes auch dem Ausfahren und Fehlschneiden mehr unterworfen ist.

Um seine Absicht zu erreichen, umzieht der Holzschneider alle Bleistiftstriche der auf dem Holzstock vorliegenden Zeichnung zu beiden Seiten mit feinen Schnittlinien; dadurch umgrenzt er alle diejenigen Holzteile, die er nun zu beseitigen hat. Nur die feineren Teile, z. B. die zwischen gleichlaufenden Strichlagen befindlichen weiß bleibenden Stellen, die Punkte und ähnliches, was sich mit einem einzigen Schnitt herausheben läßt, kann er ohne weiteres durch seinen Stichel beseitigen. Das übrige wird in überaus mühsamer Arbeit mit mancherlei breiteren Stecheisen entfernt, so daß, wenn dies vollständig geschehen ist, auf der Holzplatte eben nur die Linien der Zeichnung erhaben stehengeblieben sind; alle Zwischenräume sind weggeschnitten. Diese stehengebliebenen feinen Linien werden nun sorgfältig geschwärzt und alsdann abgedruckt, was wieder überaus schwierig ist, da ein guter Holzschnitt nicht eintönig sein darf, sondern durch geschickte und künstlerische Behandlung abstufende Färbung, Weichheit und Harmonie erhalten muß.

Nun hat Dürer, wie vor ihm und nach ihm andere Meister auch, die reine Schneidearbeit wesentlich seinen

Gesellen überlassen, die darum auch oft genug mit ungelenker oder unvorsichtiger Hand daneben geschnitten und die zugrunde liegende Zeichnung arg verdorben haben. Aber er hat selbst die Zeichnung auf die Birnbaumplatte gezeichnet. Und das ist bei diesem ganzen Kunstverfahren das Schwere, eine wirklich künstlerische Meisterschaft Bedingende. Denn der Zeichner muß nicht nur die Vielheit der natürlichen Farbentöne auf zwei — schwarz und weiß — beschränken, er braucht nicht nur die unendliche Abstufung der Flächen und der Körper in fest umgrenzte Umriß- und Schattenlinien zu fassen: er soll auch auf den Holzschneider Rücksicht nehmen und darf seinem Messer nicht Dinge zumuten, die der Natur des Holzschnitts zuwider sind; denn die Kunstmittel dieser Kunstübung sind beschränkt.

Es scheint, daß der Holzschnitt nicht nur in Deutschland zur höchsten Blüte geführt wurde, sondern daß er auch einst hier erfunden worden ist. Jedenfalls ging seine Geschichte hier naturgemäß mit der der Buchdruckerkunst Hand in Hand, wenn auch weit langsamer als diese der Vollendung zustrebend. Die ältesten Holzschnitte stellen fast nur Umrißzeichnungen dar, die als Nachhilfe eine Bemalung mit bunten Farben geradezu forderten. Noch die zahllosen Blätter, die in Wohlgemuts Werkstatt ausgeführt wurden, zeigen, wenn auch die Umrisse etwas weicher geworden und man gelernt hatte, Tiefen und Schatten durch nebeneinanderlaufende Striche und selbst durch Kreuzlagen zu bezeichnen, noch sehr steife Gestalten ohne rechte Verhältnisse und ohne jede Perspektive. Die ersten mustergültigen Blätter lieferte Dürer, der auch hier das lösende Wort sprach und, wie er auch in anderen Zweigen künstlerischer Tätigkeit die gebundenen Kräfte seines Volks befreite und sie zugleich auf

ragende Höhen emporführte, so auch der Vollender auf dem Gebiete des Holzschnitts ward. Er gab dem figürlichen und landschaftlichen Schnitte ein völlig malerisches Aussehen, indem er die verschiedensten Strichformen und Strichlagen anwendete, dabei aber sich doch genau an die Bedingungen und Möglichkeiten der Holzschneidekunst hielt, sich auf das mit ihren Mitteln wirklich zu Erreichende beschränkte, und den Blättern eben die dieser Kunstübung genau entsprechende frische, kraftvolle, fast derbe Wesensart verlieh. Mochten die ersten Versuche gelegentlich noch etwas ungefüge und unsicher ausfallen, in fortschreitender Vervollkommnung unermüdlich vorwärts strebend hat Dürer es immer besser verstanden, durch die geschickt gewählten Striche und Schattenlinien seinen Zeichnungen eine überaus große Lebendigkeit zu verleihen.

Gleich mit der ersten Holzschnittfolge, die aus des jungen Meisters Werkstatt ausging, vollbrachte er eine künstlerische Großtat und überbot mit einem Schlage die ganze Kunst des vorangegangenen Jahrhunderts durch die tiefernsten Gestaltungen seiner Hand. Im Jahre 1498 erschien „Die heimliche Offenbarung Johannis“ oder „Apokalypsis cum figuris“, deutsch und lateinisch mit gotischen Lettern gedruckt, die deutsche Übersetzung nach der Koberger Bibel, und mit 15 großen (etwa 40 zu 30 cm messenden) Holzschnitten geziert. Der Text fand sich jeweilig auf der Rückseite der Blätter. Die letzte Schrift des Bibelbuchs mit ihren spärlichen volkstümlichen Kernworten und ihren zahlreichen geheimnisvollen Bilderreden, die in rätselhafter Sprache aus trüber Gegenwart auf eine wunderbar herrliche Zukunft wiesen, ist innerhalb der Christenheit stets gern von bedrängten Seelen und bedrückten Völker gelesen worden, die sich auf den

buntbeschwingten Flügeln dieser ausschweifenden Phantasie in das Traumland schöner kommender Tage zu retten suchten. Denn durch dieses ganze Buch mit seinen sinnenfällig ausgemalten Gemälden einer himmlischen Welt, die den Frevel der Erde überwindet, schreitet machtvoll der Triumph einer höheren Macht über alle Gewalten sündhaft widerstrebender Menschen. Es bot auch das rechte Wort für das innerlich fieberhaft erregte Geschlecht jener Tage, da angesichts so bitterer Schäden innerhalb der Christenheit eine Ahnung künftiger gewaltiger Entscheidungsstunden durch hoffende und bangende Seelen zog. Inmitten von so viel Verfall des Glaubens, von so viel Zuchtlosigkeit im Schoße der Kirche selbst zeichnete der 27jährige Nürnberger Meister auf 15 wundermächtigen Blättern den Kampf der Sünde mit der Gnade, der Finsternis mit dem Lichte in derben, großen Strichen. In einer vordem nie geahnten Größe der Auffassung, mit einer unerhörten Wucht der Wiedergabe und einer unerschöpflich reichen Phantasie traten da die Engel auf, nicht als milde Friedensboten im sanften Schweben, sondern als stürmische Helden und Gottesstreiter, die im furchtbaren Zorne ausgesendet waren, das Böse niederzuwerfen, dieses Böse, das in all seiner widrigen Scheußlichkeit sich zeigte, und die Verdammten zu schlotternder Angst, aber auch zu erschütterter Zerknirschung zwang. Es weht durch diese großartigen Blätter etwas von jenem Geiste, den nachmals Michelangelo an die Altarwand der Sixtinischen Kapelle bannte, als er sein Weltgericht schuf. Hier wie dort wenig weiche süße Seligkeit, aber viel düstre gewaltige Verdammnis. So konnte nur zeichnen wer innerlich von gleichem Erleben ergriffen war. Es spricht aus diesen Bildern, mit denen Dürer die überphantastischen Stoffe seiner biblischen Vor-

lage zu meistern sucht, nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine tiefe religiöse Ergriffenheit. Die eigene innere Not und das heiße Mitgefühl mit der Angst der Zeit treibt ihn, diese Gestalten zu entwerfen. Und er tut es, dem Verfasser der Offenbarung völlig geistesverwandt, als ein kühner Mehrer im Reiche des Darstellbaren. Dabei erzielte er durch die bloße Abwechselung von Licht und Dunkel mehr Kraft und malerische Wirkung, als die bunte Anfärbung seiner Vorgänger auf dem Gebiete des Holzschnitts das je hatte erreichen können. So ist in diesen wie in allen seinen späteren Holzschnitten eine eigentümliche Farbigkeit enthalten, die die schlichte Schwarzweißzeichnung aus der bloßen Wiedergabe des körperlichen Gegenstandes zu hohen malerischen Reizen erhebt. Der junge Zeichner ringt dabei noch oft mit der äußeren Form der Erscheinung. Er hat ja auch geradezu unsagbares zu sagen übernommen. Und der Stoff ist nicht nur fast immer spröde, sondern gelegentlich überhaupt nicht darstellbar. Aber gerade wo er Wildbewegtes darstellen will, entwickelt er eine solche mächtig ringende Kraft, daß sie den Beschauer fast unwillkürlich mit fortreißt. Das Ruhige und Ebenmäßige gelingt Dürer nicht so gut. Nur wo er — etwas ganz Neues — der Landschaft eine große Bedeutung zu geben weiß, da ist alles restlos schön. Sonst ist vieles rauh, herb, eckig, ja häßlich. Aber überall in diesen Blättern offenbart sich eine übermächtige Gestaltungsfähigkeit.

Es ist schwer, die einzelnen Bilder mit einer kurzen kennzeichnenden Überschrift zu versehen; sie sind zumeist allzu stoffreich und fließen über von einer Fülle geheimnisvoller Anspielungen. Und zu der überschwenglichen Phantasie des biblischen Schriftstellers tritt das sinnvoll Beziehungsreiche und rätselhaft Andeutende des

Zeichners oft mehr störend als klärend hinzu. Darum kann auch hier nur auf Einiges hingewiesen werden; eine ausgiebigere Beschreibung der inhaltreichen Blätter ist mit knappen Worten einfach unmöglich.

Das Titelbild zeigt Johannes, dem die Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel erscheint. Es stammt aus späteren Jahren als die Blätter selbst, ist weit weicher und milder als sie, zeigt Dürers reifere Meisterschaft in der Beherrschung der Formensprache, ist aber von keiner überragenden Bedeutung.

Das erste Blatt. Angesichts des Kaisers Domitian in morgenländischer Tracht und einer bunten Zuschauergruppe erleidet Johannes den Märtyrertod in einem Kessel mit siedendem Öl. Im Hintergrund zeigen die Bauwerke der Stadt Anklänge an die soeben neu auftauchenden italienischen Renaissanceformen, wobei man wohl an venezianische Erinnerungen denken möchte.

Das zweite Blatt. Johannes inmitten der sieben Leuchter kniend, wird seiner prophetischen Berufung durch Gottvater gewürdigt. Beide Gestalten, die des demütigen Menschen und des mächtigen Himmelsherrn sind von schlichter eindringlicher Kraft. Bei den Leuchtern vermischen sich höchst eigenartig allerlei gotische Schnörkel mit natürlich dargestelltem Laub- und Astwerk und einigen Formen des neuen Stils.

Das dritte Blatt. Unten eine echte Dürersche Landschaft, weit und still; über ihr im Himmel schwebend, von den 24 kronentragenden Ältesten umgeben, empfängt Johannes die Weisung nach oben.

Das vierte Blatt zeigt die hochberühmten vier apokalyptischen Reiter, die in ihrer einfachen Großartigkeit niemals überboten worden sind. Das verderbende wildgespenstische Vorwärtsstürmen dieser unheilvollen Mächte



B. 101

489-5

Maria als Königin der Engel

Holzschnitt. 30 : 21 cm

ist mit den schlichtesten Mitteln zwingend dargestellt. Die ganze Zusammenfügung der einzelnen Gestalten zu einem einheitlichen Gebilde ist wundervoll gelungen. Wobei es kaum stört, daß die Pferdekenntnis Dürers damals noch gering war; er vermochte die Formen und Bewegungen der edlen Tiere noch nicht voll zu beherrschen. Später hat er das Pferd kennen lernen, wie sonst keiner.

Das fünfte Blatt stellt in einem bunten Gewimmel bewegter Gestalten die Eröffnung des 5. und 6. Siegels dar und zeichnet sich durch den höchst überzeugend gebildeten Sternenfall aus.

Das sechste Blatt. Vier Engel, knorrige Kraftgestalten von höchster Ruhe wehren den vier brausenden Winden. Ein fünfter versiegelt die 144000 Heiligen.

Auf dem siebenten Blatte stimmen die auserwählten Märtyrer kronengeschmückt und palmentragend den Lobgesang im Himmel an und zeigen damit zugleich einen Versuch Dürers, die Seligkeit des überirdischen Friedens abzubilden, was denn nicht ohne jene lastende Eintönigkeit vor sich geht, die mit dergleichen Schilderungen fast stets verknüpft zu sein pflegt.

Lebhafter bewegt sind die sieben Posaunenengel des achten Blattes, die hoch oben in den Wolken schweben, während unten sich eine weite Landschaft mit Meer und felsigen Bergen breitet.

Der Engelkampf des neunten Blattes zeigt wieder eine gewaltige Leidenschaft der Bewegung und offenbart dadurch die niederringende Kraft der himmlischen Mächte mit überzeugender Eindringlichkeit.

Auf dem zehnten Blatte vermag auch die schöne landschaftliche Darstellung nicht zu verhüllen, daß angesichts des das Buch verschlingenden Johannes bei der

Wiedergabe des Undarstellbaren die Kunst Albrecht Dürers zu versagen droht.

Im elften Blatte zeigt der Meister das Sonnenweib als eine geflügelte und gekrönte Maria auf der Mondsichel in höchster Anmut; den siebenköpfigen Drachen aber als ungebändigtes Tier mit vielfältigen Bewegungen in phantastischer Gestaltungskraft.

Das zwölfte Blatt ist von besonders erschütterndem Ernst. Michael kämpft mit dem Drachen. Es muß sich der Engel tüchtig zusammennehmen und alle seine Kraft anspannen, um das Untier zu überwinden. Neben ihm streiten himmlische Helfer den Kampf mit den anderen finsteren Mächten. Und tief unten lacht sonnenbeschienen die Erde, von der Gewalt des Satans befreit.

Das dreizehnte Blatt. Noch einmal der siebenköpfige Drache in seiner bewegten Scheußlichkeit. Und hinter dem Berge hervor kommt das wunderbare Rätseltier mit den Lammshörnern. Droben thront Gottvater im reichen Kaisergewande.

Das vierzehnte Blatt. Die babylonische Buhlerin, ein schönes lockendes Weib, dessen Gestalt und Tracht wohl auf eine venezianische Zeichnung zurückgehen mag, schwingt den köstlichen Renaissancepokal wie triumphierend. Schon aber naht sich ihr das Verderben, die Pforten des Himmels öffnen sich und entsenden Streiter des Lichts.

Auf Bergesgipfel zeigt das letzte Blatt den heiligen Seher. Unter ihm wird der besiegte Satan von einem Gottesboten mit dem Himmelsschlüssel zur Unterwelt getrieben. Ihm selbst weist ein anderer Engel das neue himmlische Jerusalem mit seinen Mauern und Toren. Wie Dürer es selbst einst beschrieb: „Das neue ge-

schmückte Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon Apokalypsis schreibt: Das heilige klare Evangelium, das nicht mit menschlicher Lehre verdunkelt sei."

Das Titelblatt, das, wie oben gesagt wurde, eine spätere Zufügung ist, stammt von 1511, jenem Jahre, in dem Dürer neben einem Neudruck der Johannes-Offenbarung noch drei bedeutsame Holzschnittfolgen veröffentlichte, deren Blätter zum guten Teil schon früher entstanden waren, die aber nun erst ihre Vollständigkeit gefunden hatten: das Marienleben und die beiden Holzschnittpassionen, die große und die kleine.

Das Marienleben. Die Stellung der Gläubigen zur Mutter Gottes, die im italienischen Mittelalter ihre völlige lehrhafte Ausprägung gefunden hatte, erfuhr im deutschen Volke eine eigentümliche Abwandlung. Nicht als ob etwa hier in protestantisierender Weise Zweifel an der kirchlichen Lehre laut geworden wären. Es wurde vielmehr auch im Heimatlande alles das gläubig hingenommen, was die auf Bibel und Legende beruhende Lehrverkündigung über die Maria von ihrem geheimnisvollen Ursprung an über ihr irdisches Leben und Leiden hinweg bis zu ihrer himmlischen Krönung erzählte. Aber trotzdem wandelte sich in deutschen Landen das Bild der hehren Himmelskönigin mehr in das „unserer lieben Frau", bei der weniger die glänzende Herrscherwürde als vielmehr das anmutige Frauliche ihres Wesens lebhaft betont wurde. Dadurch ward die überirdisch strahlende Erhabenheit der mächtigen Sternengöttin mehr zur sorglich die Ihren betreuenden Erdenmutter, die mit barmherzigem Schutze die Gläubigen um sich sammelte, mit ihnen in trauter Gemeinschaft wandelnd, sie liebevoll tröstend und freundlich aufrichtend. Damit wurde es auch für die deutsche Kunst nicht als höchste Aufgabe ange-

sehen, in der Madonna die größte Steigerung königlicher Würde und holdester Anmut darzustellen, sondern es kam wesentlich darauf an, die in freundlicher Geneigtheit sich gnädig herablassende Fürbitterin und himmlische Verklärerin des häuslichen Lebens abzubilden. Und es geschah auch hier, daß Dürer mit seiner Kraft und Kunst zur Vollendung brachte, was die heimischen Meister vor ihm nur stammelnd auszusprechen versucht hatten. Er hat für die Kunst das rechte Leitbild der deutschen Maria geschaffen, wiewohl, oder vielleicht besser, weil ihm im Grunde die Darstellung des Liebreizenden, Weichen und Holden nicht eigentlich lag. Seine Kunst war dem Männlichen, Herben, Ernsten zugewandt; die rechte ansprechende Schilderung weiblicher Anmut blieb ihr zum guten Teile versagt. Unter den überaus zahlreichen Marienbildern, die Dürer malte und zeichnete, sind wenige, die durch den Zauber ihrer Lieblichkeit das Herz des Beschauers entzücken. Aber wo er die heilige Frau als schlichte Nürnberger Mutter, als deutsche Bürgersfrau mit ihren Freuden und Schmerzen abbilden darf, wo nicht auf das überirdisch Verklärte das Gewicht gelegt zu werden braucht, sondern wo insonderheit das Enge, Trauliche, auch Kümmerliche und Bekümmerte geschildert werden darf, da erreichen seine Mariendarstellungen eine bedeutende Höhe.

So auch in der Holzschnittfolge des Marienlebens, jener lieblichsten Blüte volkstümlicher Kunst, in der er die Saiten des deutschen frommen Gemüts mächtig angeschlagen und eine friedliche Verklärung des Familienlebens geboten hat. Für diese zarte Empfindung fand nun sein Holzschnittverfahren eine kräftige Sprache. Die Blätter zeigen gegen die früheren der Apokalypse große Fortschritte. Dürer hat inzwischen gelernt, sich fester zu

beherrschen, und seine Gesellen verstanden es nun besser, den Absichten des Meisters entgegenzukommen und sich seiner ausdrucksvollen Linienführung geschickt anzupassen. Auch hatte Dürer dadurch mehr Raum zur freien Entfaltung der landschaftlichen und baukünstlerischen Umgebung gewonnen, daß er die Gestalten selbst kleiner hielt. Die Blätter sind ansehnlich groß, 30 zu 21 cm Hochformat.

Das Marienleben erhielt bei der Ausgabe einen stattlichen lateinischen Titel: Epitome in divae parthenices Mariae historiam ab Alberto Durero Norico per figuras digestam cum versibus annexis Chelidoni. Der Dichterling, der zu den Dürerschen Zeichnungen die schwülstigen Verse geschmiedet hatte, führte eigentlich den Namen Schwalbe, den er nach der Sitte der Zeit in den gelehrter lautenden des „Chelidoni" wandelte.

Das Titelblatt zeigt die Maria mit dem Knaben an der Brust, auf dem Halbmond sitzend, der im weiten Weltall schwebt; schon hier das Bild der lieben Frau, die trotz Sternenkrone und Himmelsunendlichkeit die wackere Nürnberger Mutter nicht verleugnen kann. Nun hebt die Einzelschilderung dieses wunderbaren Frauenlebens an. In der gotischen Tempelhalle weist der Hohepriester mit wegwerfender Gebärde das Opfer des Joachim zurück. Dem so Zurückgestoßenen bringt auf der betrübten Rückwanderung ein geflügelter Himmelsbote die Verkündigung der nahenden Geburt des ersehnten Kindes; tut es, indem er von oben hernieder dem andächtig erschauernden Manne eine göttliche Bulle überreicht, die auf Pergament geschrieben und mit des lieben Herrgotts Insiegeln versehen ist. Staunend sehen die herdehütenden Berufsgenossen dem wundersamen Vorgang zu. Nach Hause zurückgekehrt unter der goldenen Pforte des heimat-

lich heiligen Hauses umfängt Joachim sein Weib, die Anna, in stummer Verzückung. In die Wochenstube der Anna führt uns das nächste Blatt, das mit all seinem Frauengewühl und Kleintreiben ein vollständiges Sittenbild des Nürnberger Lebens bietet; und wir gedenken dabei daran, wie der Florentiner Ghirlandajo bei dem gleichen Anlaß uns einen Einblick tun läßt in die stattlichen Räume eines italienischen Patrizierhauses derselben Tage. So prunkvoll und steif vornehm es im Hause der Mutter in Florenz zugeht, so formlos und munter wird das Erscheinen der kleinen Maria in der Wohnung der Nürnberger Anna begrüßt. Des Mägdleins ersten Tempelgang schildert das nächste Blatt, in dem das jüdische Heiligtum in stattlichen Renaissanceformen prangt. Von schlichter Schönheit ist das Bild mit Marias Verlobung vor dem Priester, das getreue Abbild einer Nürnberger Trauungsfeier. In das gewölbte Gemach der Jungfrau tritt dann der Engel, ihr kommendes Heil zu verkündigen. Maria wandert über die Berge und trifft vor dem Hause der Elisabeth mitten in reichster Gebirgslandschaft mit der gleichfalls gesegneten Frau zusammen; die Heimsuchung. Im zerfallenen Stall mit dem zertrümmerten Dach wird der Heiland geboren. In einer Halle mit rundem Tonnengewölbe und spätgotischem Rankenzierat wird er beschnitten. Die Könige nahen von ferne und beten das Kind an, das mit den Eltern nun in einer malerischen Burgruine haust. Im Tempel, der antike Säulen mit gotischen Kapitälen zeigt, wird das Kindlein dargestellt und vom greisen Simeon auf die Arme genommen. Durch reiche Auen mit Palmen und Weinstöcken flieht der Zimmermann mit Weib und Kind nach Ägypten. Dort findet die heilige Familie friedliche Ruhe, und Dürer weiß auf diesem reizendsten Blatt den Vater

bei seinem Zimmergeschäft, die Mutter am Spinnrad, das Kind in der Wiege, die dienenden und singenden Engel, das weite Gehöft und die ferne Berglandschaft gar wundersam ansprechend darzustellen. Den zwölfjährigen Knaben findet die Mutter in der Tempelhalle unter den Schriftgelehrten. Dann kommt das ergreifendste Blatt der ganzen Sammlung: der Abschied Jesu von seiner Mutter vor einer vieltürmigen Stadt, so einfach in der Darstellung, so großartig in der Einfachheit, so tief in der Empfindung, daß kein Dichter je Größeres ersann, kein Maler Größeres zeichnete. Den Tod der Maria schildert eine Zeichnung, die nebst dem nächsten Blatte jünger ist, als die anderen und den neuen italienisch beeinflußten Stil des Meisters zeigt, der uns auch aus der Marias Himmelfahrt entgegenleuchtet, während die letzte Zeichnung, die Verehrung Marias, noch die alte mehr spätgotische Formengebung aufweist.

Die Holzschnittpassionen. Fünfmal hat es Dürer wagen dürfen, die Leidensgeschichte Jesu in einer zusammenhängenden Folge von Bildern zu zeichnen, zu stechen, zu schneiden. Und dazu treten noch eine Reihe von Einzelbildern aus der gleichen heiligen Tragödie. Man kann die Passion Christi geradezu den Lieblingsgegenstand des Meisters nennen. Hat ihm doch das Schmerzliche und Großartige dieser leidvollen Erzählung das Gemüt so tief und nachhaltig bewegt, daß er auf die Frage nach dem eigentlichen Sinn und Nutzen des Malens zunächst antwortete: „Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi."

Als die junge Christenheit noch wesentlich vom antiken Geist erfüllt gewesen war, hatte sie sich weislich gehütet, die wehvollen Vorgänge beim Tode ihres Meisters nachzubilden. Zu sehr war sie von dem leben-

sprühenden, seelisch heiteren Geiste der römisch-hellenischen Sinnesart erfüllt und zu tief empfand sie das Schimpfliche der Kreuzesstrafe, als daß es ihr möglich gewesen wäre, bei dieser erniedrigenden Schande und bei diesen gräßlichen Qualen länger zu verweilen. Und auch als man später begann, den Gekreuzigten malend oder meißelnd abzubilden, hat man ihn doch fast stets dargestellt als den vor dem Marterholz siegreich lebensvoll Schwebenden. Das eigentliche Ausmalen der bitteren Todesschmerzen kam erst im Mittelalter auf. Das gotische Zeitalter hat manchmal geradezu mit leidvoller Wonne in diesen Wunden gewühlt. Die ausführliche, wirklichkeitsgemäße Schilderung des Todesganges vom Einzug in Jerusalem an bis zum letzten bangen Atemzuge auf Golgatha war recht eigentlich die ernste Christenfreude jener Tage. Dichter besangen das Haupt voll Blut und Wunden, Predigten verkündigten die gräßlichen Todesschmerzen, Bilder erzählten von diesem bittern Weh. Rings erhoben sich an den Pilgerwegen der Gläubigen die Kreuzwegstationen und luden zur anbetenden Verehrung der heiligen Leiden ein. Und in den stillen Passionswochen vor Ostern war es mit Wort und Bild noch nicht genug; auf der Mysterienbühne, die im Kirchenraume selbst aufgeschlagen ward, wurde der düstere Vorgang mit krauser Wirklichkeitskunst theatralisch dargestellt, wobei es denn ebensowenig an lauten Klagen, an schallenden Schlägen wie an derben Witzen fehlte.

So hat Dürer durchaus aus dem Geiste seiner Zeit heraus die Passionsgeschichte dargestellt. Aber er hat dieses größte Trauerspiel der Weltgeschichte künstlerisch in einer Tiefe erfaßt, wie es vor ihm und nach ihm keinem Meister gelang. Er suchte beherzt das Heilige im rein Menschlichen auf, realistisch nach Nürnberger

Weise und eben dadurch so idealistisch: das ganze bürgerliche Leben, nach dem er diese düstere Erzählung bildete, ward dadurch verklärt und geadelt. Diese Passionsbilder sind mustergültig geblieben für die ganze Folgezeit. Dürer hat mit ihnen sein eigenes Erlebnis von des Heilands Leiden seinem deutschen Volke für die Zukunft aufgezwungen. Die volkstümliche Kraft seiner Schilderungen ist nie wieder übertroffen worden. Und auch wir Kinder der Gegenwart sehen die Bilder vom Leiden Jesu stets bewußt oder unbewußt mit Dürers Augen, wie wir seine Klänge mit Bachs Ohren vernehmen. Albrecht Dürer und Johann Sebastian Bach haben Christi Passion deutsch erzählt.

Die große Passion erschien unter dem Titel: Passio domini nostri Jesu ex hieronymo Paduane Domine Manico Sedulio et Baptista Mantuano per fratrem Chelidonium collecta. Cum figuris Alberti Dureri Norici Pictoris.

Es sind zwölf große Holzschnitte, fast 40 zu 30 cm groß. Man ist versucht zu sagen, daß die darin angestrebte Volkstümlichkeit eine Neigung zum Übertriebenen bewirkte. Es ist, als ob sich die Herkunft von den Passionsspielen nicht verleugnen konnte, die Deutlichkeit der Schilderung ist oft zur Derbheit geworden, ja es fehlen nicht Züge, die man roh und burlesk schelten möchte. Aber die Blätter waren für die Kinder eines Zeitalters gezeichnet, die weniger zart empfanden als wir, und denen der klaffende Gegensatz zwischen dem furchtbaren Ernst dieser Geschichte und den das Lachen erregenden Zutaten bei ihrer Erzählung nicht störend war. So ist's doch ein Volksbuch geworden, vor dessen kraftvoller Innerlichkeit auch wir uns heute noch willig beugen. Die Blätter sind wie die des Marienlebens schon etliche Zeit vor ihrer Ausgabe im Jahre 1511 gezeichnet

worden, wurden aber eben in diesem Jahre der Vollendung endgültig fertiggestellt und gesammelt.

Auf dem Titelblatt ist Jesus sitzend dargestellt, dornengekrönt, händeringend, mit klagendem Antlitz, vor ihm ein kniender Soldat, drohend, scheltend. Mit der Abendmahlsstunde beginnt dann die Geschichte selbst. Es folgt der Gebetskampf in Gethsemane, ein Vorgang, der Dürer allezeit mit besonderer Stärke innerlich begleitet hat und für den er in überaus zahlreichen Entwürfen und Ausführungen den rechten vollgenügenden Ausdruck gesucht hat, manchmal dabei mehr den bittern Schmerz, ja das bange Zagen, manchmal die erschütternde Schwere des Seelenkampfs, später vor allem oft die demütige Ergebung mehr betonend. Hier ist die Angst hervorgehoben: Jesus in eingeknickter Stellung streckt kniend die Hände wie abwehrend von sich. Nun folgen die Gefangennehmung Jesu und seine Verspottung durch rohe Soldaten, beide in wild bewegter Stimmung des Bildes. Die Schaustellung zeigt den morgenländisch gekleideten Landpfleger Pontius Pilatus und die rührende Leidensgestalt des dornengekrönten Menschensohnes. Die Kreuztragung ist in der Zusammenfügung der Gestalten zu einer einheitlichen Gruppe das bedeutendste Bild der ganzen Reihe. Das Bewegungsmotiv des in die Knie gesunkenen Heilands übernahm Dürer von einem Schongauerschen Stiche. Später hat es Raffael von Dürer entlehnt und der Nachwelt überliefert. Christus am Kreuz folgt, und dann die Beweinung des heiligen Leichnams. Mit der Grablegung endet die eigentliche Leidensgeschichte. Denn die letzten zwei Blätter von des Herrn Predigt in der Unterwelt und von seiner Auferstehung reden schon von seinem Sieg. Das eine zeigt den Gegensatz zwischen der lichtvollen Geisteswelt Jesu und den drohenden Dämonen,

das zweite schildert den Gegensatz zwischen des Auferstandenen jubelnder Herrlichkeit und der gemeinen Dumpfheit der schlafenden Grabeshüter.

Die kleine Passion. Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cum varii generis carminibus Fratris Benedicti Cheledonii Musophili. Also auch hier wie beim Marienleben und der großen Passion entstammte der die Bilder begleitende Text der Feder Schwalbes. Das ganze war demnach ein kleines Andachtsbüchlein. Die Blätter betragen nur 13 zu 10 cm. Es sind 37. Dabei hat Dürer natürlich auch ältere Darstellungen seiner Vorgänger mit benutzt. Aber es bleibt trotzdem eine geniale Leistung, wie er die wenigen, ganz einfach gezeichneten Gestalten dieser Blätter in den engen Raum gesetzt, die Handlung selbst und die Seelenstimmung der Handelnden mit sprechender Deutlichkeit in die Erscheinung gebracht hat. Man wird sagen müssen, daß diese kleine Passion ihre größere Vorgängerin an Innigkeit der Empfindung und an Durchgeistigung des Ausdrucks noch übertrifft.

So ist schon das Titelblatt von einer ergreifenden Schlichtheit, wie sie kaum je wieder erreicht worden ist: der Schmerzensmann, der in bitteren Kummer versunken einsam klagend auf einem Steine sitzt. In etwas umständlicher Geschichtserzählung beginnt dann das Büchlein mit den Gestalten Adams und Evas, wie sie von der Schlange versucht und dann aus dem Paradiese vertrieben werden. Dann überspringt der Erzähler das ganze Zeitalter des alten Testaments und zeichnet die Verkündigung der Maria und die Geburt des Christkinds in Bethlehems Stall. Das Leben Jesu wird dann wieder übergangen, das nächste Blatt zeigt, wie Jesus von seiner Mutter Abschied nimmt, um den Leidensgang anzutreten.

Nun folgt mit dem Palmeneinzug anhebend die Geschichte der Passion auf Grund der evangelischen Berichte, doch auch mit mancherlei legendarischen Zusätzen versehen, so mit einem Bilde, das der Veronika Schweißtuch zeigt, und einem andern, das die Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter bietet. In der Gethsemaneszene wird der inbrünstig Betende dargestellt. Die Geißelung und Verspottung Jesu wird ausführlich erzählt. Die Predigt des Begrabenen in der Unterwelt wird auch hier nicht vergessen. Der Auferstandene als Gärtner der Maria Magdalena erscheinend und mit den beiden Jüngern zu Emmaus das Brot brechend, geben Anlaß zu herrlichen Bildern, deren Gegenstand vor Dürer nur äußerst selten gezeichnet worden ist. Mit der Himmelfahrt Jesu, der Geistesausgießung und dem jüngsten Gericht klingt das Trauerspiel aus und wird zu einem Siegeslied des Erhöhten. So hat der Meister den andächtigen Beschauer durch den Wechsel der Gefühle hindurch vom wehvollsten Mitleiden bis zur triumphierenden Glaubensfreudigkeit geführt und für alle Stimmungen einer christlich gesinnten Seele den treffendsten Ausdruck gefunden.

Zu den Holzschnittfolgen Dürers müssen wir auch die Arbeiten für Kaiser Maximilian rechnen, die ihn einige Jahre lang zu unfruchtbarer Tätigkeit verurteilt haben. Wenn irgendwo, so tritt bei diesem Werke der gewaltige Gegensatz zwischen italienischer und deutscher Kunstpflege mit beschämender Deutlichkeit in die Erscheinung. Gewiß, auch die fürstlichen und päpstlichen Auftraggeber jenseits der Alpen sind nicht immer bequeme Kunstförderer gewesen. Julius II. jäh wechselnde und jach antreibende Teilnahme hat des Michelangelo Schaffen mit unendlicher Tragik erfüllt. Und es hat auch sonst nicht an Launen und Leidenschaften gefehlt, wenn die Großen

jener Tage Künstler beriefen und wieder verwiesen. Aber es waren doch wirklich große Gedanken, die jene Fürsten und Förderer hegten, künstlerische Pläne, monumentale Aufgaben, würdig der hohen Meister, denen sie zufielen. Und nun im Gegensatz dazu das Kleinliche und Ärmliche deutschen Kunsttreibens. Kaiser Max war wohl ein gütiger, wohlgesinnter Herr. Aber er war nicht nur „der letzte Ritter“, sondern auch in all seiner unsteten Wanderschaft ein armer Ritter, arm an echtem künstlerischen Empfinden, und immer arm an Gold. Seinen Ruhm der Mit- und Nachwelt durch das Werk berufener Zeitgenossen verkündigen zu lassen, lag ihm ebensogut am Herzen, wie es der Gewaltigen im welschen Lande Bestreben war, sich selbst für die Ewigkeit Ruhmesmale in den Schöpfungen der Künstler zu setzen. Aber er dachte nicht daran, Bauten ausführen zu lassen, die dann mit seinem Namen verbunden bleiben konnten, wie rings die Marmorinschriften an den römischen Palästen und Kirchen, Hallen und Brunnen von päpstlicher Stifterfreude pomphaft erzählen; und auch nicht danach stand sein Sinn, die Maler und Bildhauer seiner Zeit zu großen Denkmalen aufzurufen. Er strebte nur nach literarischem Ruhm; in illustrierten Büchern sollte von seiner Weisheit und staatsmännischen Einsicht zu lesen sein. So entstand der „Weißkunig“ und der „Theuerdank“. Und auf derselben Linie liegt „der Triumph“, „die Ehrenpforte“ u. a. m., wozu er auch Meister Albrecht gewann, daß er die bescheidenen Taten des kaiserlichen Lebens mit verherrlichen helfe. Gewiß, wir wollen's dem milden Herrn Dank wissen, daß er kunstverständig genug war, auch den Nürnberger Maler vor seinen Triumphwagen zu spannen. Aber im Grunde war's doch eine fürchterlich öde Arbeit, zu der er ihn rief, wenn er ihm zumutete, mit einem gewaltigen Aufgebot allegorischen Prunks dem

Kaiser ein Holzschnittdenkmal zu setzen. Es gab doch auch in Deutschland Mauerflächen und Leinwand genug, die auf Dürers Kunst warteten. Aber sie warteten umsonst. Die Birnbaumtafel gewann den Ruhm, ein Kaiserdenkmal gestalten zu sollen.

Dürer hatte an diesen Arbeiten wohl hervorragenden Anteil, allein geschaffen hat er sie nicht. Auch andere Meister von Augsburg und Nürnberg wurden zu des Kaisers Holzschnittruhm gewonnen. Aber gerade eine Hauptarbeit, „die Ehrenpforte", wurde ihm vorwiegend anvertraut. Den Ruhm mochte der biedre Max wohl von solchem Auftrage davonbringen: daß er den größten Holzschnitt veranlaßt hat, der je entstand. Neun Fuß breit, zehn Fuß hoch war das Blatt. 92 Holzstöcke mußten zusammengesetzt werden, um die gewaltige Bildfläche zu ergeben. Das Ganze stellt eine Art römischen Triumphbogen dar, umrankt von mannigfachem Ornament und Beiwerk, erweitert durch allerlei gezeichnete An- und Ausbauten. Kein Baumeister konnte so etwas errichten, aber um so größere Triumphe feierte dabei Dürers unbegrenzte zeichnerische Phantasie, die von einer geradezu unerhörten Erfindungskraft Zeugnis ablegte. Diese Ehrenpforte zu beschreiben ist angesichts einer solchen Fülle von zahllosen Einzelbilderchen nicht möglich. Wer von ihr einen Begriff gewinnen will, muß schon eine Nachbildung zu Hilfe nehmen. Dann wird er staunend sehen, wie aus einer höchst eigenartigen Mischung von gotischen Zierformen und von Ornamenten der neuen Zeit sich solche geträumte Architektur zusammensetzt, wie tausend menschliche und tierische Gestalten das Ganze beleben, und wie doch alles wirklich darauf hinausläuft, dem Ruhme des Kaisers Max zu dienen. Wer sich dann so in die Einzelheiten des wunderlichen Gemächtes vertieft, dem steigert sich die

Achtung vor Dürers liebevoller Sorgfalt und künstlerischer Gestaltungskraft freilich sehr. Nur das Ganze eben als Ganzes schafft keinen Genuß.

Ähnlich lag es bei der anderen Ruhmesschilderung, dem holzgeschnittenen Triumphzuge, für den Dürer auch eine große Anzahl Zeichnungen beigesteuert hat. Einer unserer Kunstgelehrten, Osborn, hat mit Recht darauf-hingewiesen, daß dieses Werk als allegorische Komposition noch weit komplizierter und schwieriger verständlich sei, als etwa der allegorische Festzug im Mummenschanz des zweiten Faust. Doch hat Dürer wirklich das Unmögliche möglich gemacht und durch den quellenden Reichtum seiner Phantasie wie durch seine Naturfülle diesen bombastischen Allegorien einigermaßen Leben eingehaucht. Dabei hat er die Ausdrucksfähigkeit des Holzschnitts ins Übermächtige gesteigert und ihm bei aller Massenhaftigkeit künstlerische Wucht und Geistigkeit gewahrt. Und so sehen wir denn den guten Kaiser im starren Krönungsornat auf dem Wagen thronen, von mancherlei Tugenden geleitet und gekrönt, der Kutscher heißt Vernunft, die Zügel Ansehen und Macht, den Rossen gehen Vorsicht und Mäßigung, Festigkeit und Schnelligkeit und andere hohe Eigenschaften zur Seite; wir denken kaum an ihren rätselhaften Sinn, sondern bewundern die köstlich geschirrten Pferde und die leichtbewegten Frauengestalten, und haben so an dem heiteren Spiel unser herzliches Wohlgefallen.

Außer diesen zusammenhängenden Bildfolgen hat Dürer auch zahlreiche Einzelblätter in Holzschnitt geliefert. Noch ganz an der Schwelle seiner künstlerischen Tätigkeit steht ein Blatt vom Jahre 1492, das während der Lehrzeit in Basel entstand und den heiligen Hieronymus im Kardinalgewande mit dem Löwen in der Zelle darstellt; noch ganz ungefüge im Schnitt, aber schon

ahnungsvoll auf die mannigfachen Nachfolger hinweisend, in denen der Meister gerade diesen Heiligen immer wieder sich vergegenwärtigte, sei es, daß er ihn mitten in wüster Felseneinsamkeit abbildete, sei es, daß er ihn in sein trauliches Studierzimmer bannte. Die Höhe seiner Hieronymusbilder hat der Meister in dem berühmten Kupferstiche erreicht, aber auch die Holzschnitte von 1511 und 1512 sind würdige Vorläufer dieses Meisterwerks. In der Darstellung einer Badestube auch aus früheren Tagen läßt uns der Zeichner einen Einblick in das bürgerliche Leben tun. Auch einige mythologische und allegorische Holzschnitte stammen aus Dürers Werkstatt; ebenso eine Anzahl Wappen; im allgemeinen aber haben seine Darbietungen fast durchgängig einen religiösen Vorgang zum Gegenstande: Heilige, einzeln oder in Gemeinschaft, in sinnender Einsamkeit oder im Erleiden ihrer Marterqualen; auch die heilige Familie in der friedlichen Ruhe ihres Zusammenseins. Ein Blatt von besonders kräftiger Wirkung ist der Büßende, der fast nackt vor einem Altar kniend seinen Rücken mit Geißelhieben schlägt; hier ist besonders der Lichtschimmer, der von den Wachskerzen auf den Mann und den dunkeln Raum fällt, meisterhaft mit schlichtesten Mitteln wiedergegeben. Ein besonderes Prachtstück Dürerscher Holzschneidekunst, das auch technisch vollendet ist und überaus weiche und frei umschnittene Linien zeigt, ist die Dreifaltigkeit von 1511. Gottvater im päpstlichen Gewande blickt mit hoheitsvoller Teilnahme auf den gemarterten Leichnam des Sohnes, den er im Schoße hält; Engel mit den Marterwerkzeugen umschweben in demütiger Trauer die Gruppe, über die der Geist in Taubengestalt flattert, während unten die vier Winde den weiten Weltenraum andeuten, in dem der heilige Vorgang sich abspielt. Aus demselben

Jahre stammt das Blatt mit der Messe des heiligen Gregor, dem der Gekreuzigte lebendig erscheint, während rings die Priester und Diakonen ihres gottesdienstlichen Amtes warten. Etwas wunderlich berührt es, in der Reihe aller dieser feierlichen Gestalten auch einmal der genauen Abbildung eines Nashorns zu begegnen, das Dürer mit liebevollster Freude an all den seltsamen Einzelheiten dieses Ungeheuers 1515 zeichnete und mit der Überschrift „Rhinocerus“ als Volksblatt ausgehen ließ. Wie mögen die Leute gestaunt haben, die im Bilde dieses Wundertier sahen, wenn es ihnen nicht vergönnt gewesen war, auf der Messe den fremden Gast selber zu bewundern! Acht Schutzheilige von Österreich, ruhig nebeneinander stehend mit ihren Attributen in der Hand, stellt eins der Bilder für den Kaiser Max dar. Ein besonders reizvolles Blatt ist die Maria als Königin der Engel von 1518, wo die spielenden und musizierenden Himmelsboten die hehre Frau im leichten jubelnden Reigen umschweben und wo Maria auch einmal bei Dürer als anmutige junge Mutter erscheint. Auch zu Bildnissen hat Dürer die etwas spröde Holzschneidekunst verwendet. Vor allem hat er ein großes Blatt mit dem Brustbild des Kaisers gezeichnet. Max im reichen Gewande, um die Schultern das goldene Vlies, auf dem Haupte den Hut, rings herum reiche Renaissanceverzierung, darunter die Inschrift: Der teure Fürst Kaiser Maximilian ist auf den 12. Tag des Jenners, seines Alters im 59. Jahr seliglich von dieser Zeit geschieden. Anno domini 1519. Ein etwas kleineres Blatt gibt denselben edlen Kopf ohne den beigefügten Zierat wieder. Beiden Bildern lag jene Zeichnung zugrunde, auf die Dürer geschrieben hatte: „Das ist Kaiser Maximilian, den hab ich, Albrecht Dürer, zu Augsburg hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen

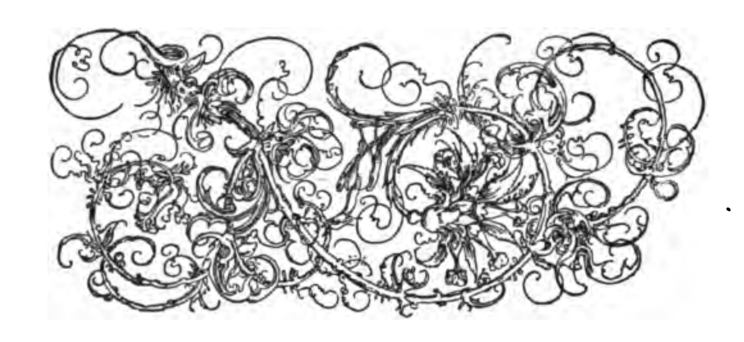
Stüble konterfeit, da man zählte 1518 am Montag nach Johannes den Täufer.“ Ein großes Holzschnittbildnis von Ulrich Varnbüler, dem gelehrten Protonotarius beim Reichskammergericht, stammt aus dem Jahre 1522 und zeigt gleichfalls, wie der Meister verstand, mit so wenigen kräftigen Strichen lebensvollste Charakteristik zu bieten.

Der berühmte große holzgeschnittene Christuskopf stammt in der jetzt vorliegenden Fassung nicht unmittelbar von Dürer selbst; es ist ein Werkstattbild, das doch irgendwie auf eine Zeichnung von ihm zurückgeht und zweifellos von ihm — wenn auch nicht in dieser Größe — erfunden wurde. Er ist recht eigentlich der klassische deutsche Christuskopf, der bei äußerer Ruhe die Majestät des Schmerzes und tiefste innere Erregung unübertroffen zeigt. Schmerz und Hoheit sind auf diesem Bilde zu unlöslicher Gemeinschaft innig verschmolzen. Das qualvolle Leid des freiwillig dargebrachten Selbstopfers trägt zugleich das Bewußtsein des kommenden Sieges. Dabei ist von allen irgendwie morgenländischen Formen des Antlitzes mit voller Absicht abgesehen worden. Es ist ein energischer deutscher Kopf, der ebensowohl von seelischem Leid wie von männlichem Ertragen redet. Was hier auf diesem Blatte geboten ward als die letzte Vollendung von Dürers Christusideal ist letztlich nichts als eine Übertragung des Kupferstichs mit dem Schweißtuch der Veronika in die monumental gesteigerte Technik der Holzschnittzeichnung. Aber hier wie sonst auf des Meisters Jesusdarstellungen ist der Erlöser ohne alle weichliche Empfindsamkeit und ohne äußerliche Formenleidenschaft als stillbewußter tatkräftiger Mann aufgefaßt, nach der Meinung Dürers, in diesem heiligen Haupte müsse das volle Schönheitsideal geboten werden, wie er es selbst in sich trug; also eine starke Männlichkeit mußte das bloß Leidvolle der ver-

gangenen heimatlichen Kunst durchsetzen und dabei zugleich in voller deutscher Mannesschönheit prangen. Nach seinem eigenen Worte: „Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist.“



Titelbild zur kleinen Passion
Holzschnitt. Originalgröße.



5.

Die Kupferstiche

Kunstverständige Zeitgenossen haben den Kupferstecher Dürer noch höher geschätzt als den Maler. Auch den Kindern der Gegenwart dürften im allgemeinen die Kupferstiche am reinsten und unmittelbarsten des Meisters Kunst offenbaren. Bei den Holzschnitten hat die ungeschickte Hand des Schneiders vielfach die feinsten Absichten des Zeichners verdorben, den edlen Fluß der Linien hart und eckig entstellt. Auch die besten Nachbildungen der Gemälde lassen des Malers reiches Schaffen nur eben ahnen, und wem es glückt, vor diesen Wunderwerken selbst zu stehen, muß oft erfahren, daß diese Bilder durch Nachdunkeln und Übermalungen sehr gelitten haben und so vielfach nur noch einen matten Nachglanz einstiger Herrlichkeit zeigen. Aber in den kupfergestochenen Blättern spricht Dürer selbst und allein zu uns. Dieses fleißige Stricheln mit dem spitzen Stahl war so recht nach seinem Sinn, und die weiche Kupferplatte gab seine zartesten Striche, seine dichtesten Liniengewebe genau so

wieder, wie er sie ihr eingrub; und so fand er in ihr für seine innere Anschauung den geeignetsten Stoff zur reinen und vollkommenen Wiedergabe. Es ist ja ein müßiges Unterfangen, unter den einzelnen Fächern der Kunstbetätigung eine Stufenreihe künstlerischen Wertes oder Ranges aufstellen zu wollen. Aber das wird man eben doch aussprechen dürfen, daß die Kunst Dürers am leichtesten aus seinen Kupferstichen verstanden werden kann. Ihnen wende sich mit liebevollem Versenken zuerst zu, wer an dieses ganze Schaffen vergangener Zeiten mit scheuer Ehrfurcht herantritt, ohne alsbald in ihm wirklich heimisch zu werden. Das andächtig und andauernd sich einfühlende Betrachten dieser Kupferstiche wird zuerst zur vollsten Vertrautheit mit deutscher Art und Kunst führen.

Von dieser schwarzen Kunst der Kupferstecherei sei nur so viel erläuternd gesagt, daß ihre Werke Tiefdruckplatten verwendet, während doch der Holzschnitt ein Hochdruckverfahren darstellt. In eine gut geglättete Kupferplatte wird die beabsichtigte Zeichnung vertieft und natürlich — wie bei jeglichem Drucke — verkehrt mit feineren und breiteren Grabsticheln eingestochen. Bei angewärmter Platte wird in diese Striche die Druckfarbe durch Ballen eingedrückt. Dann wird die auf der glatten Plattenfläche unnötig befindliche Farbe so lange abgewischt, bis der Kupferglanz wieder rein erscheint und die schwarze Farbe nur noch in den vertieft eingegrabenen Strichen haftet. Die Platte wird auf ein stark gefeuchtetes Papier gelegt und zwischen zwei Walzen hindurchgedrängt. Dabei zieht das feuchte Papier die in den Strichen befindliche Schwärze an sich und der Abdruck erscheint. Etwas anders verläuft der Werdegang eines Bildes bei der im übrigen sehr verwandten Kunst des Radierens, wo mit ätzenden Säuren die nur leicht eingeritzte Linie

in die Platte tief eingegraben wird. Aber die Kunst des Zeichnens ist hier wie dort die gleiche, und die schließliche Wirkung beim fertiggestellten Blatte fast dieselbe. Jedenfalls ist das künstlerische Verfahren bei Kupferstich und Radierung ein überaus mühevolles und erfordert neben einem scharfen Auge eine sichere Hand. Mit peinlichster Sorgfalt und unermüdlicher Geduld muß der Stecher all die ungezählten Tausende der feinsten Striche und Punkte in das Kupfer graben. Aber vermöge der erreichbaren reicheren Abtönung in den Einzelschattierungen ist die zeichnerische Ausdrucksfähigkeit und die malerische Wirkung hier wesentlich größer als beim Holzschnitt, der sich ja mehr auf die Umrißlinien und die starken Gegensatzwirkungen einzelner Strichlagen beschränken muß, ohne alle jene sich allmählich abtönenden Zwischenstufungen zu kennen, die dem Kupferdruckverfahren seine tiefsten Reize verleiht.

Auch der Kupferstich wurde wie der Holzschnitt längst vor Dürer mit Erfolg getrieben. Sein größter deutscher Meister war bis dahin Martin Schongauer gewesen, dessen Blätter der Nürnberger Nachfolger und Vollender zeitlebens emsig gesammelt hat. Dürer knüpfte auch als Stecher naturgemäß an diese Vorläufer an. Schongauers Schüler wäre er ja einst gern geworden, doch war der Altmeister gerade gestorben, als der junge Goldschmiedesohn auf der Wanderschaft nach Kolmar kam. Dann aber sind auch Jacopo de Barbari, jener italienische Künstler, der seit 1500 in Nürnberg heimisch war, und ebenso der große Renaissancemeister Mantegna auf ihn von tiefgehendem Einfluß geworden. Bei allen Werken dieser Kunstgattung hat er dabei gar streng die eigentlich metallische Wesensart innegehalten; das war dem jungen Lehrling schon in der Werkstatt seines Vaters in Fleisch

und Blut übergegangen. Kupfer will nach anderen inneren Gesetzen schon in der Gesamtanlage der Zeichnung behandelt sein als Holz oder Papier, von Leinwand ganz zu schweigen. Die ersten Arbeiten auf der Kupferplatte haben noch denselben spitzigen, scharfen, unausgeglichenen Stil, wie die so mancher oberdeutscher und rheinischer Stecher des 15. Jahrhunderts. Dann aber gelangt auch im Kupferstiche Dürers vollere, tiefere, künstlerisch vornehme Natur zur Geltung. Wir fühlen stets die feste Kraft des Erzes durch; aber nicht weniger stark erweist sich die eigene Persönlichkeit des Meisters. Er modelt und gräbt aus dem Metall die runde Gestalt heraus, wie der Bronzebildner sein Standbild. „Dabei ist es bezeichnend, wie er in Kupferstichen dieser Technik wahlverwandte Dinge, Harnische, Waffen, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Seide, seidenes Haar, Feldsteine, Wasserspiegel, Strahlenglorien, magere, muskulöse, sehnige Glieder mit sichtlicher Vorliebe darstellt und wie er zuweilen den milden Glanz jugendlicher Haut übertreibt, so daß ein atlasähnlicher Anschein entsteht. Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Kopien nach polierten schillernden Bronzestatuen" (R. Vischer). Aber über diese stoffliche Feinfühligkeit schreitet Dürers künstlerische Stichbehandlung rastlos weiter vor zu wahrhaft malerischen Wirkungen. Es gibt kaum eine Aufgabe der Luftperspektive, der Abtönung, des Helldunkels, die er nicht mit Meisterschaft gelöst hätte. Und doch ist es nicht nur die unvergleichliche Kunst des Zeichnens und Stechens, die seinen Blättern die überragende Bedeutung verleiht, sondern vor allem die tiefe und erhabene Seele, die aus ihnen zu uns spricht und ihr reiches Inneres der Welt in bildlicher Gestalt erschlossen hat. Hinter dem großen Künstler steht der große Mensch.

Das Kupferstichwerk Dürers beläuft sich auf etwa 100 Blätter, die fast alle Stoffgebiete umfassen. Die größte Zahl hat, der Eigenart des Meisters und der seines Zeitalters entsprechend, religiöse Gegenstände zum Inhalt. Eine Reihe stellen Bildnisse dar; andere geben das bäuerliche und bürgerliche Leben wieder. Und eine ganze Anzahl sind als Verbildlichungen von Erzählungen zu denken, wenn sie nicht nur die Darstellung eines Zeitereignisses sein sollen. Das sind die Blätter, die dem Deuter vielfach unentwirrbare Rätsel aufgegeben haben. Man hat da mancherlei bedeutenden Inhalt aufgestöbert, den der Zeichner schwerlich hineingelegt hat. Denn wenn auch der Einfluß der Humanisten auf Dürer groß gewesen ist, und er selbst ein erfahrener, kenntnisreicher und nachdenklicher Mann: so umfassend dürfen wir uns weder seine Gelehrsamkeit noch so tiefgründig seine Weisheit vorstellen, daß er nun von sich aus überall hätte antikmythologische Anspielungen und gelehrt-philosophische Beziehungen anbringen wollen. Er wird oft nur gezeichnet haben, was ihm von den kundigen Freunden zugeraunt war oder was er selbst in alten und neuen Büchern gelesen hatte, und manchmal hat er eben nur in seiner Weise abgebildet, was als abenteuerliche Kunde von Mund zu Munde lief und für wert gehalten wurde, als Flugblatt die Mitwelt zu ergötzen, der Nachwelt überliefert zu werden.

Billig beginnen wir einen kurzen Überblick über Dürer als Kupferstecher mit jenen Darstellungen der heiligen Geschichte, die seine Seele am tiefsten beschäftigte, mit den Bildern des leidenden Jesus, wenngleich zeitlich diese Blätter nicht zu Anfang seines Schaffens stehen; nehmen wir doch wahr, daß dieses stärkste religiöse Ergriffensein durch die Person Christi erst mit Beginn des

Das Schweißtuch mit zwei Engeln

Kupferstich. Originalgröße

neuen Jahrhunderts in Dürers Seele lebendig ward. An der Schwelle dieser Kunst treffen wir auf einen Schmerzensmann, der mit ausgebreiteten Armen vor dem Kreuzesstamme steht. Ihm schließt sich eine andere Leidensgestalt an, mit der die Folge jener Blätter anhebt, die als Kupferstichpassion in den Jahren 1508 bis 1512 entstand. Hier steht der sich in Schmerzen windende Erlöser vor der Martersäule, und aus der Seitenwunde strömt das Blut wie entsühnend auf die beiden Beschauer, die mit inniger Andacht teilnahmsvoll und dankbar zu ihrem Herrn hinaufschauen. 14 Blätter, alle 12 zu 7 cm groß, folgen, an ihrer Spitze der Seelenkampf in Gethsemane, wo denn wirklich nach dem Bibelworte der Heiland mit dem Tode ringt in gewaltiger Gebärde. In jener Wirklichkeitskunst, die uns schon von den Holzschnittpassionen her bekannt ist, wird das düstere Trauerspiel nun von neuem abgebildet; immer enger schließen sich die Gestalten zur einheitlichen Zusammenfügung aneinander, und die ganze Stufenleiter der Empfindungen vom rohesten Spott bis zum klagendsten Leid findet in ihnen ihren packenden Ausdruck. Das Siegesbild der Auferstehung schließt auch diese Bilderfolge. In einem Kreuzigungsbilde vom Jahre 1508 wirkt namentlich des Johannes Bewegung und Antlitz überaus lebendig. Und in majestätischer Feierlichkeit spricht jene Radierung von 1515 zu uns, die in holzschnittartiger Ausführung wieder den auf dem Ölberg kniend betenden Heiland zeigt. Dreimal hat Dürer das Schweißtuch der Veronika in Kupfer gestochen. Einmal wie mit einem flüchtigen Versuche 1510, wo ein stehender Engel das Tuch mit dem Dulderantlitz vor sich ausgebreitet hält. Sodann jenes wundervolle Blatt von 1513, auf dem zwei schwebende Engel das Tuch in ihrer Mitte halten, das Tuch, auf dem Dürers Kunst ihren

herrlichsten und reifsten Christuskopf gezeichnet hat. Und endlich jene eigentümliche, großartige Radierung von 1516, auf der ein in starker Bewegung fliegender Engel das flatternde Tuch in die Lüfte schwingt, während ringsum der ganze Himmel wogt und klagt.

13 Kupferstiche stellen die Maria dar, mehrere als Immakulata auf der Mondsichel, die meisten als schlichte Mutter, mit dem Kinde an der Brust oder auf dem Schoße. Und so wiederholt sich hier, was schon die Holzschnittdarstellungen der Gottesmutter zeigten, daß es dem deutschen Meister nie darauf ankam, eine Madonna zu zeichnen, sondern daß ihm, auch wenn er die Himmelskönigin im Strahlenglanze darstellte, doch immer eine Nürnberger Frau und ein fränkischer Bube vorschwebte. Holde Anmut nach unserem Sinne findet sich da nicht eben oft, in der Gestalt kommen, neben jugendlich zarten Formen auch die reifen vollen, ja die herben ältlichen vor; ebenso wechseln die Köpfe und zeigen neben frischen lieblichen Gesichtern auch das verkümmerte Antlitz der sorgenbelasteten Mutter. Das älteste dieser Marienbilder, das zugleich den ältesten uns bekannten Kupferstich Dürers darstellt, stammt vom Jahre 1495, zeigt die Maria noch in der etwas spitzigen und zierlichen Art der Spätgotik inmitten einer weiten Landschaft sitzend. Vorn rechts ist das Wahrzeichen dieses Blattes: die Heuschrecke. Das Monogramm des Künstlers ist noch das der ersten Zeit mit dem kleinen gotischen d in dem A. Das Blatt in seiner ungewandten Ausführung ist kennzeichnend für den Anfangsstil im Kupferstichwerke Dürers. Aber von Blatt zu Blatt schreitet die Vollendung vor. Da ist, um nur einige zu nennen, die säugende Maria von 1503, die am Gartenzaune sitzt und so mütterlich auf ihren Knaben blickt; da ist die Geburt Christi von 1504, jener Stich von

höchster Vollkommenheit, auf dem in einer ganz einzig wiedergegebenen baulichen Umgebung die Mutter anbetend vor ihrem Kindlein kniet, während der Nährvater Joseph am Ziehbrunnen Wasser schöpft; da ist die heilige Frau mit der Meerkatze von 1506, die liebreizende Maria im Strahlenglanze von 1508, die mit der Birne von 1511, die man wohl als die schönste dieser Marienbilder ansprechen möchte, wenn man nicht dem von 1514 den Vorzug geben will, das unsere liebe Frau an einer Mauer zeigt. Auch das Blatt von 1518 mag noch Erwähnung finden, auf dem Maria von zwei Engeln gekrönt wird. Und der letzte Kupferstich, der die Maria darstellt, von 1519: die säugende Mutter mit dem fraulichen Lächeln. Immer wieder derselbe Gegenstand, immer wieder eine Verschiedenheit in der Auffassung, etwas Neues in der Darstellung, stets ein neuer Beweis für des Meisters inniges Empfinden und für die Unerschöpflichkeit seiner Phantasie.

Ein höchst merkwürdiges Blatt ist der verlorene Sohn von 1495, also aus Dürers Frühzeit; merkwürdig schon wegen des gewählten Gegenstandes, denn die Darstellungen gerade dieses Gleichnisses Jesu sind in der älteren Kunst überaus selten; merkwürdig auch und völlig einzigartig in der gesamten Auffassung. Mitten in einem weiten landwirtschaftlichen Gehöfte, das zugleich ein köstliches Dorfbild bietet, kniet der verlorene Sohn unter Schweinen auf dem Misthaufen. Diese Jünglingsgestalt weist in den unteren Teilen auffällige Verzeichnungen auf — die Beine wollen sich dem Körper gar nicht anfügen —, aber die ganze Haltung des Betenden ist wundervoll geglückt und sein Gesichtsausdruck, der die bittere Reue über das Vergangene und das zuversichtliche Vertrauen auf das Kommende mit gleicher Deutlichkeit ausspricht, mächtig

packend, und für uns in ihrer Wirkung noch dadurch gesteigert, daß dieser verlorene Sohn mit der Heimweh-Sehnsucht deutlich die Züge Albrecht Dürers trägt. Daß das ganze Blatt trotz seiner vielen vollendeten Schönheiten doch noch der Anfangszeit angehört, beweisen vornehmlich die Schweine, deren Einzelformen stark übertrieben sind und bei deren ganzer Behandlung der Künstler sich nicht frei bewegt hat.

Eine Reihe von Aposteln und Heiligen bedürfen hier noch der Erwähnung. An ihrer Spitze das Blatt mit Adam und Eva von 1504, also vor Dürers zweiter venezianischer Reise entstanden und doch getränkt mit dem Schönheitsgeiste der Renaissance. Kaum je sind wieder zwei nackte Gestalten geschaffen worden, die der hellenischen Antike so nahe kamen, wie diese zwei Figuren, die wohl mit sorgsamer Beobachtung allerlei abgezirkelter Kunstregeln nach dem Schema ‚Mann und Weib' gebildet wurden und doch so lebensvoll vor uns stehen, wie nur irgend möglich ist. Hier zum ersten Male erstanden in Deutschland menschliche Körper, die nicht nur nach hergebrachten schüchternen Formenvorschriften, sondern mit wirklicher Kenntnis der Knochen und Muskeln aus den Gelenken verstanden sind und daran ihre Formen vollkommen offenbaren. Mit solcher künstlerischer Gewissenhaftigkeit arbeitete Dürer diese Leiber, daß er sogar verstand, den Unterschied der männlichen von der weiblichen Haut mit seinen Strichelchen und Pünktchen deutlich wahrnehmbar zu machen. In der Behandlung des Haars klingt die Spätgotik noch etwas an, auch darin mögen wir sie wiederfinden, daß die Körper von vorn, die Köpfe von der Seitenansicht gezeichnet wurden, und daß Adam das eine Bein noch etwas weit zierlich von sich spreizt. Aber im Grunde ist's ja nicht das Werk eines einzigen

Stils, sondern das eines einzigartigen Großmeisters, das wir da schauen. Und haben wir die beiden Menschenbilder bewundert, dann ergötzen wir uns an all dem prachtvoll gezeichneten Getier und an der Wiedergabe des deutschen Waldes.

Als ein Schlußblatt zur Kupferstichpassion ist das Bild zu denken, das Petrus und Johannes bei der Lahmenheilung an der Tempelpforte zeigt. Die Gestalten des Thomas, Paulus, Bartholomeus, Simon und Philippus treten uns als Einzelblätter entgegen, die des letztern von 1526 ist, wenigstens was das Gewand betrifft, gleichsam die Vorarbeit zu dem Paulus auf Dürers gemaltem Vermächtnis.

Seinem Umfange nach der größte Kupferstich Dürers ist das auf einer Platte von 36 zu 26 cm eingegrabene Bild des Eustachius, dessen Sage wir zumeist unter dem Namen des Hubertus kennen. Man kann ruhig zugeben, daß auf diesem Blatte alle lebendigen Gestalten recht ungelenk gezeichnet sind. Der Heilige selbst weiß uns trotz aller Sorgfalt, mit der sein Gewand und Gewaffen bis ins kleinste wiedergegeben wurde, nicht recht zu fesseln, der Hirsch mit dem Kruzifix zwischen dem Gehörn kommt uns nichtssagend vor; das Pferd erscheint uns mit seinem bedeutenden Blick fast komisch, und die Hunde sehen auch nur aus wie nachträglich zwischen Bäume und Pflanzen eingezeichnet. Und doch fesselt uns das Bild mächtig um seiner Landschaft willen, die wir nicht nur die reichste, sondern auch die schönste der gestochenen Dürerschen Landschaften nennen möchten und bei der unser Auge, mit frohem Genießen von einem Einzelausschnitt zum andern gleitend, immer wieder neue Reize, neue Bildwirkungen zu entdecken vermag.

Aus frühen Tagen stammen zwei Blätter, die den

heiligen Sebastian zeigen, das eine Mal an der Säule, das andere Mal am Baumstamm gefesselt, jener allbeliebte Vorwurf der kirchlichen Kunst, der den Malern gestattete, auch einmal nackte Körper zu zeichnen, ohne alsbald der Sittenlosigkeit verdächtigt zu werden. Es sind ehrenwerte Versuche von Dürers Hand, die doch auch in ihrer Unbeholfenheit das künftige vollendete Bild Adams ahnen lassen. Auch den heiligen Georg hat Dürer zweimal in Kupfer gestochen, beide Blätter im Jahre 1508, das eine zeigt den frommen Ritter zu Fuß, das andere hoch zu Roß; beide geben dem Zeichner willkommene Gelegenheit zur treuen Nachbildung eiserner Rüstungen, und das eine gibt ihm zudem noch die Möglichkeit, von seinen Pferdestudien Gebrauch zu machen, es ist merkwürdig viel ritterliche Heldenkraft in diesem schlichten Blatte enthalten. Ein Stich und eine Radierung des heiligen Hieronymus weisen verheißungsvoll auf den späteren Meisterstich hin. Und ein Meisterstich im kleinen ist jener heilige Antonius von 1519, der tief in sein Buch versenkt vor den Toren der vieltürmigen Hügelstadt, Nürnbergs Burg von Westen gesehen, sitzt. Wie folgt da der Umriß des Stadtgemäuers so fein dem Umriß des lesenden Mannes in seiner Kapuze und seinem Mantel; und wie zielsicher durchschneidet das senkrecht aufgerichtete Kreuz die Bildfläche, um dem betrachtenden Auge den unbewußt gesuchten Ruhepunkt zu bieten!

Von der Höhe des Heiligenlebens steigen wir herunter in die Niederungen, wo im täglichen Daseinskampfe bei Arbeit und Freude die Bürger und die Bauern hausen. Da ist der dicke Koch, der mit Löffel und Pfanne gravitätisch neben der Gattin schreitet; und da der aufgeregte Bauer, der lebhaft auf seine stille Frau einredet — beides frühe Stiche, noch etwas zaghaft und unfrei gezeichnet.

Prächtig sind die drei Bauern, die mit Dolch und Eierkorb zugleich versehen miteinander von der Not der Zeit reden. Oder sprechen sie gar von jener scheußlichen achtfüßigen Mißgeburt eines in Landsee zur Welt gekommenen Schweines, die Dürer im wohlausgeführten Kupferstich der Nachwelt zu überliefern für gut fand? Dem in köstlicher Anschaulichkeit wiedergegebenen tölpisch tanzenden Bauernpaar spielt der Sackpfeifer zum Tanze auf. Und wie der Bauer da vor Krug und Korb vor uns steht, neben ihm sein Weib mit Geflügel und Holzspänen, so boten feilschend die Landleute ihre Ware auf dem Nürnberger Markte aus, und wo Märkte noch heute gehalten werden, da stehen und feilschen sie gerade noch so. Die Waffe an der Bauern Seite redet von mancherlei Unruhe und Gefahr. Es sind rauhe Zeiten mit mancherlei Kampf und Krieg. Das zeigt uns auch jener frühe Stich, auf dem eine Türkenfamilie zu sehen ist, Mann, Weib und Kind in fremdem morgenländischen Gewande. Auf flüchtigem Rosse jagt peitschenschwingend der Kurier übers Land. Sechs Gewappnete stehen im Schmuck ihrer Wehr zu einer kriegerischen Gruppe vereint. Der Fähnrich läßt sein Fahnentuch lustig über seinem Haupte flattern. Von Türkennot und Kriegsgefahr spricht auch die Kanone, eine große Radierung von 1518, die dem Meister erwünschtesten Anlaß bot, auch eine weite heimische Landschaft mit dem lieben deutschen Dorfe nachzubilden. Der Landsknecht, der neben dem reitenden Fräulein schreitet, trägt starke Waffen. Aber hinter dem lustwandelnden Paare, das durch die freundlichen Auen spaziert, lauert als wilder Mann der Tod, der Tod, dessen furchtbar drohendes Wappen Dürer im Jahr 1503 mit einer schier unvergleichlichen Vollendung seiner Grabstichelkunst gestochen hat. Höchstens das Löwenwappen mit dem Hahn,

das um 1512 entstand, kann sich in verblüffender Wirklichkeitsnachbildung und Feinheit der Ausführung mit ihm messen.

Und nun ins bedeutungs- und geheimnisvolle Reich der mythologischen und allegorischen Darstellungen! Aber mit jener Vorsicht und Selbstbescheidung, die weiß, daß sie eines schaffenden Künstlers, nicht eines grübelnden Gelehrten Werke vor sich hat. Götter und Helden, Tugenden und Laster — das pflegt für malende und zeichnende Meister von altersher so viel zu bedeuten, wie durch keine sittlichen Bedenken eingeschränkte Wiedergabe menschlicher Nacktheit. Auf diesem Gebiete tummeln sie sich gar gern, denn jeder von ihnen fühlt in sich den Drang, die Krone der natürlichen Schönheit immer von neuem in mancherlei Stellung und Bewegung nachzubilden. Das hat die alten Kirchenmaler immer wieder zur Darstellung des heiligen Sebastian geführt, und das hat auch Dürer veranlaßt, auf einer Kupferplatte die Buße des heiligen Chrysostomus zu stechen. Von jener Buße ist eigentlich recht wenig zu sehen. Im Hintergrunde in einer lieblichen Landschaft sieht man das kleine Figürchen des langbärtigen Heiligen, der mit nichts als seinem Heiligenschein bekleidet auf allen Vieren herumkriecht. Aber vorn sitzt groß, nackt und bloß in einer Felsengrotte das junge Weib, das er verführt hatte, mit dem Kinde an der Brust, eine sehr anmutige Gruppe, die früher fälschlich als Genoveva angesprochen wurde, und des jungen Meisters Fähigkeit, weibliche Nacktheit abzubilden, deutlich zeigt. Das erhärten auch jene vier Hexen vom Jahre 1497, die doch eigentlich eben auch nur vier nackte Weiber sind, derb und steif nebeneinander stehend, während der Höllenrachen sich schon öffnet, sie zu verschlingen. Wer aber recht sehen will, wie sich solch Meister auch bei der-

artigen Aufgaben in seiner Kunst zu entwickeln vermag, wenn anders eben der göttliche Funke in ihm leuchtet, der vergleiche miteinander die beiden unbekleideten Gestalten auf der rollenden Kugel, das kleine und das große Glück genannt. Die erste, vor 1495 entstanden, nur erst andeutungsweise modelliert, die zweite, um 1504 gestochen, in der ganzen Pracht geradezu unerhört plastischer Wiedergabe der Nacktheit. Der Name ‚das große Glück' ist übrigens für dieses Blatt falsch. Dürer selbst nennt es die Nemesis und man hat neuerdings in den lateinischen Versen eines gleichzeitigen Dichters die Worte gefunden, die der Kupferstecher mit einem Bilde verdeutlicht hat, wenn er die Nemesis darstellt als ein Weib, das in der einen Hand Zaum und Zügel hält als Strafe für den Übermütigen, und in der anderen den Becher als Lohn für den Sieger im Lebenskampfe. Es ist ein starkes schweres Weib, das da im lichten Nebelgewölk auf der Kugel über die Lande schwebt, mit festen Schenkeln und stämmigen Füßen, nichts Zierliches, Liebliches, sondern etwas Mächtiges, Derbes. Aber wie wunderbar ist mit den allerfeinsten Strichlinien dieser Leib mit jeder Falte und jedem Gelenke modelliert, wie ist bis aufs kleinste Federchen das Flügelpaar so naturgetreu wiedergegeben, wie ist im Riemengewirr des Zaumzeugs das Leder mit seinem stumpfen Farbenton nachgebildet, und der blinkende Metallglanz des Bechers! Prachtvoll ist auch die Gebirgslandschaft dargestellt, über die hin die Göttin fliegt; man hat neuerdings entdeckt, daß es nur wenig umstilisiert die Gegend bei Klausen in Südtirol ist. Von dorther mußte sich Dürer also einst — und zwar auf der ersten Italienfahrt — eine genaue Studie mitgebracht haben. In der Nemesis hat er den Höhepunkt in der Wiedergabe des Nackten erreicht; von da an findet dieses künstle-

rische Streben kaum noch eine Fortbildung; ja gelegentlich will es scheinen, als habe diese Fähigkeit etwas nachgelassen oder als habe er doch etwas flüchtiger gearbeitet. So bei dem noch immer nicht enträtselten Bilde, das man den Traum zu nennen pflegt, und das ein nacktes Weib neben einem am Ofen eingeschlafenen Manne zeigt. Das Meerwunder ist die Illustration zu einer der bis heute auftauchenden Seeschlangengeschichten. Ein wildes gehörntes Ungeheuer mit Krokodilschild und Schuppenschwanz hat ein junges Weib geraubt und führt es mit sich über die schäumenden Wogen (die freilich gar nicht recht schäumen wollen!); schreiend und klagend stehen die Angehörigen noch am Ufer der herrlichen Landschaft, die denn wie so manches Mal bei Meister Dürer für den Beschauer der Gegenwart das eigentliche Ziel des bewundernden Auges bleibt. Ein Blatt, das Dürer selbst den Herkules nennt, glaubt man in einem weiteren Kupferstich zu finden, für den es aber noch eine ganze Menge andere Deutungen gibt. Ein mythologisches Pärchen, beim Stelldichein von einer Frau überrascht, die das entdeckte Weibchen totschlagen würde, wenn nicht ein starker Mann den Schlag ihres Knüppels mit seinem Stecken aufhalten würde; eine lebhaft bewegte Gruppe, deren Körper wieder die ganze plastische Bildnerfreude Dürers atmen, bei der aber auch die vielgestaltige Landschaft uns noch weit mehr zu fesseln vermag. Auf dem Blatte, das Apollo und Diana darstellt, ist namentlich der bogenschießende Gott in seiner Haltung vortrefflich geglückt. Ein anderes stellt nicht weniger gelungen eine Satyrfamilie im Walde dar. Reizende Kindergestalten bieten jene beiden Stiche, auf deren einem drei Genien mit Helm und Schild spielen, auf deren anderem über die munteren Gesellen hinweg die wilde Hexe mit dem Spinnrocken auf dem Bocke zum

Blocksberg reitet. Zwei größere Radierungen auf Eisenplatten sind noch nicht befriedigend gedeutet worden. In holzschnittartiger Zeichnung zeigt die eine die Entführung eines jungen Weibes auf einem Einhorn, die andere unter einer Menschengruppe die knieende Gestalt eines wild Verzweifelnden.

Angesichts einer so reichen und reifen Meisterschaft ist es eigentlich eine Ungerechtigkeit gegen so viele köstliche Blätter, wenn man von altersher drei Kupferstiche als Meisterstiche aus der Menge der anderen herausgehoben hat. Aber sie haben wirklich von Anfang an eine besondere Gruppe gebildet, sind alle drei ziemlich gleich groß, sind fast unmittelbar nacheinander entstanden und unter sich verwandt in der Vollkommenheit der Arbeit. Daß sie inhaltlich zusammengehören, hat sich trotz vieler Deutungsversuche bis heute nicht sicher erweisen lassen. Sollten's wirklich die Temperamente sein, so fehlte eben eins. Aber es spricht sehr viel dagegen, daß sie dargestellt werden sollten. Wenigstens beim Reiter und beim Hieronymus ist das völlig unwahrscheinlich. Die Deutung des S auf der Jahreszahltafel des Reiters als Sanguiniker ist höchst gewagt und hat eigentlich gar keinen Grund für sich, als eben dieses S, bei dessen Deutung wir uns lieber mit der Einsicht unseres Nichtwissens bescheiden sollten. Bei der Melancholie hat Dürer natürlich ein Temperament darstellen wollen und die römische Eins hinter dieser Überschrift läßt ja annehmen, daß er im Plane hatte, auch noch die anderen drei abzubilden. Aber damit ist nicht gesagt, daß unsere beiden anderen Stiche zu dieser Gruppe gehören sollten, vor allem der Reiter nicht, der doch schon vorher entstanden war, also doch zunächst als erstes Temperament hätte bezeichnet werden müssen. Neuerdings ist eine Erklärung aufgetaucht, die auf die alte Drei-

teilung der menschlichen Tugenden hinweist. Zu Dürers Zeiten erschien häufig aufgelegt ein Buch von Gregor Reisch „margarita philosophica“, in dem die Tugenden als morales, intellectuales und theologicales geschildert werden. Dann wäre der Reiter der Vertreter der moralischen Tugend, die Melancholie müßte die intellektuelle und Hieronymus die theologische darstellen. Das ist ja nun wieder eine Möglichkeit, aber mehr auch nicht. Und ehe wir uns Zusammenhänge zwischen den drei herrlichen Blättern künstelnd ausklügeln, wollen wir uns lieber an ihren einzelnen Schönheiten erfreuen.

Das Blatt, das wir Ritter, Tod und Teufel zu nennen gewöhnt sind, hat der Meister selbst immer nur kurzweg „den Reiter“ genannt. Es ist 25 zu 19 cm groß und im Jahre 1513 entstanden. Vorarbeiten dazu sind uns in mancherlei Pferdestudien des Meisters aus früheren Tagen bekannt. Hierher gehören vor allem die beiden Kupferstiche, das kleine und das große Pferd genannt, und die Handzeichnung einer Rüstungsstudie von 1498. Dabei ist nicht völlig ausgeschlossen, daß Dürer Kenntnis von dem Modelle besaß, das Leonardo da Vinci in Mailand für ein Denkmal des Sforza entworfen hatte und das ein ruhig und stark schreitendes Pferd zeigte. Wie ja auch das von Verrocchio in Venedig geschaffene Denkmal des Coleoni mit seinem gewaltigen Rosse dem Nürnberger Meister bekannt gewesen ist. Jedenfalls ist die rechte Kenntnis des Pferdeleibes und die Begründung seiner Schönheit immer eine Sorge Dürerscher Forschungen gewesen, so daß in seinem Lehrbuch für die jungen Maler neben den Maßen der Menschen ein besonderer Abschnitt auch von den Maßen der Pferde handeln sollte. Auf edlem starkem Rosse reitet der Rittersmann in blinkender Rüstung ruhig und fest durch die starre Felslandschaft; ihn

kümmert nicht der Tod, der auf magerem Klepper ihm zur Seite schreitet mit drohend emporgehaltener Sanduhr; ihn schreckt nicht die scheußliche Teufelsgestalt, die hinter ihm hinkt, mit ihrer verderblichen Waffe; mit gelassenem Sinn reitet er durch all den grausigen Spuk der heimatlichen Burg entgegen, die oben als Ziel seiner Straße winkt. Im Grunde sind das doch uralte christliche Gedankengänge, daß der Gläubige verglichen wird mit einem tapferen Streiter, der wohl angefochten wird von den Lockungen der Welt, aber unerschrocken, mit rechter Waffe und Wehr geschmückt, alle Feinde, auch Tod und Teufel niederwirft und furchtlos den Sieg des Lebens erringt. Auf solche apostolische Lehrgleichnisse hatte gerade damals Erasmus von Rotterdam ein Andachtsbüchlein gegründet, das er ausgehen ließ unter dem Titel „Enchiridion militis christiani." Darin war die christliche Ritterschaft fromm und eindringlich geschildert, und es hieß da (als eine Mahnung an den Ritter Christi): „Alle die Schreck- und Spukgestalten, die dir überall entgegentreten, als wärst du am Eingange zur Unterwelt, mußt du wie Äneas bei Virgil für gar nichts achten." An solche Worte mochte Dürer denken, als er einen Reiter im Waldesdickicht zu einem rechten christlichen Streiter schuf. Später hat er sich freilich geirrt, als er in dem zagen Schreiber solcher tapferen Worte den starken Helden suchte, den die Zeit brauchte. Wie er zu seinem tiefsten Schrecken auf der niederländischen Reise die Kunde von des geliebten Doktor Luthers Kerkerhaft und Tod vernahm, da wandte er sich an jenen Erasmus, der einstmals so kühn und stark vom christlichen Ritter hohe Worte geschrieben hatte: er möge nun an Luthers Statt das Evangelium treiben. „Reit hervor, du Ritter Christi!" rief er ihm zu. Aber Erasmus blieb vorsichtig daheim in der ungestörten Ruhe

der Studierstube, und es war gut, daß Doktor Luther selbst noch am Leben war, um als ein rechter christlicher Held zu singen und zu handeln: „Und wenn die Welt voll Teufel wär, es muß vns doch gelingen!“ So hat dieser Dürersche Reiter noch allerlei innere Beziehungen erhalten, die dem Meister selbst doch fern lagen, als er diese wundervolle Kupferplatte stach.

Die Melancholie. Das Blatt ist 24 zu 17 cm groß und entstand im Todesjahre von Dürers Mutter, 1514. Ein mächtig beflügeltes Weib sitzt einsam grübelnd an einem Gemäuer. Den Zirkel in der Hand, starrt sie seltsam in weite Ferne. Um sie her ein unheimlicher Wirrwarr von mancherlei Werkzeug und Gerät: Zangen und Schrauben, Sägen und Hobel, Tiegel und Kugel. Ein schlafender dürrer Hund liegt zur Seite. Auf rundem Mühlstein sitzt ein kleiner schreibender Genius. An der Wand hängt die Glocke, die Sanduhr, die Wage, das geheimnisvolle Zauberquadrat, dessen Ziffern, wenn man sie von rechts nach links, von oben nach unten oder in der Schräglinie zusammenzählt, immer dieselbe Zahl gibt: 34. Im Hintergrunde blitzt über den bleiernen Wassern ein unheimliches Nordlicht auf, und eine Fledermaus trägt auf ihren ausgebreiteten Schwingen die Inschrift „Melencolia“. Wir werden heute mit Recht davor gewarnt, zuviel Bitteres, Entsagungsreiches, Gefühliges in diese Melancholie hineinzulesen. Denn Melancholiker sind nach des Aristoteles Meinung, die auch zu Dürers Zeiten noch geltend war, die ernsten, zum geistigen Schaffen veranlagten Naturen, also nicht die trübe Gestimmten. Demnach wäre in diesem Blatte etwa das wissenschaftliche Forschen dargestellt, wie es ja auch in Dürers nach Erkenntnis ringender Seele lebendig war. Diese Deutung wird indessen doch nicht völlig ausreichen. Wir haben

in des Meisters Erörterungen einmal den Gebrauch des Wortes Melancholie. Er spricht da von der Erziehung junger Maler und erwähnt dabei, wenn der Lernende sich überanstrenge und sich zuviel übe, daß dann ihm davon die Melancholie überhand nehmen würde, und man müsse durch Unterricht in kurzweiligem Saitenspiel versuchen, das Geblüt zu ergötzen. Da kennt doch Dürer selbst die schwere schmerzliche Gemütsstimmung des Melancholikers und nähert sich der modernen Auffassung dieses Temperaments. Und alle Hinweise auf aristotelische Beschreibungen können aus seinem Blatt nicht das Widrige und Wirre bannen, wie da kraus und unordentlich alles nebeneinander gestellt ist ohne herrschende Linie, ja ohne herrschendes Licht. So bleibt es doch dabei, daß hier nicht lediglich forschender Wahrheitsdrang dargestellt ist, sondern auch trübsinnige Grübelei und weltschmerzliche Stimmung. Es lastet schwer wie Trauer auf diesem Blatt. Und so wird man allen Einwendungen zum Trotz getrost hier Fausts Monolog zitieren dürfen: „Und sehe, daß wir nichts wissen können, das will mir schier das Herz verbrennen.“ Es geht doch eine Linie von Dürers Melancholie herüber zu Goethes Faust. Beide Gestalten sind einander seelenverwandt, so verschieden auch die Zeitumstände sein mögen, aus denen heraus sie zu uns reden, ihr Inneres zu offenbaren.

Hieronymus im Gehäus — so nennt Dürer selbst das Blatt, das er, 25 zu 19 cm groß, gleichfalls im Jahre 1514 schuf. Es ist sein Lieblingsheiliger gewesen; immer wieder hat er ihn dargestellt, draußen in der Wüstenwildnis, wo der Löwe zu ihm kam, dem er den Dorn aus der Tatze zog und der dafür sein treues Haustier ward, oder drinnen in der Zelle nachdenklich sinnend, betend, lesend, schreibend — denn der Gottesmann hat

auch die Bibel ins Lateinische übersetzt. Holzschnitte, die ihn wiedergaben, nannten wir schon, Kupferstiche mit dem gleichen Gegenstande sind auch vorhanden. Aber hier ist die Vollendung. Da sitzt der ehrwürdige fromme Greis im stillen Studierzimmer. Friede atmet das kleine sonnenwarme Gemach; die goldenen Strahlen der Abendsonne dringen durch die runden Fensterscheiben und malen sie drüben auf das Gemäuer, sie gleiten über die alte rauhe Balkendecke, spielen auf dem Boden, verklären das schneeweiße gebeugte Haupt dort am Tische, ja umwärmen selbst den grinsenden Schädel auf dem Fensterbrett. Und behaglich haben sich vorn in den Sonnenschein Hund und Löwe niedergestreckt, friedlich nebeneinander, die wunderlichen Hausgenossen des Heiligen. Im Gegensatz zu dem krausen friedlosen Durcheinander bei der Melancholie herrscht hier schmucke Ordnung und sauberste Behaglichkeit; da fehlen nicht die Arzneifläschchen auf dem Wandbord, die Schere bei den wohlgeordneten Briefschaften, der Kürbis an der Decke, die Kissen und Bücher rings umher und die Holzpantoffeln unter der Bank. Ein lichterfüllter Innenraum in all seinem stillen Frieden, das alles erreicht nur durch die rechte Mischung von Schwarz und Weiß; rein malerische Wirkung gewonnen durch Striche und Punkte.

Gegen das Ende seiner Tage hat sich Dürer, ehe er sich ganz seinen schriftstellerischen Versuchen hingab, mit besonderer Vorliebe dem Bildnis zugewandt. Wir haben so auch einige Kupferstich-Köpfe von seiner Hand. Hier ist ihm doch zur voll befriedigenden Wirkung seine Eigenart etwas hinderlich gewesen. Er sah die Köpfe vor sich mit dem alten spähenden Auge, und seine Hand behielt die alte Sucht, naturgetreu jeden Einzelteil der Vorlage scharf zu umreißen. Er kannte kaum jemals eine



Kurfürst Friedrich der Weise

Zeichnung mit Silberstift. 17,7 : 13,8 cm

nachgiebige Milderung bei der Wiedergabe dieser Formen und Züge, sondern im Gegenteil, er liebte bei den Kopfbildungen die eigenartigen Merkmale noch möglichst herauszuarbeiten und gleichsam zu unterstreichen. Wer aber so mit unbestochenem Wirklichkeitssinne jede Einbuchtung, jede Erhöhung genau kennzeichnend wiederzugeben liebt, dem geschieht es leicht, daß seine Bildnisse zumal in der bloßen Seitenansicht übertrieben aussehen, ja fast Zerrbildern ähnlich werden. Weit davon entfernt sind doch wirklich die zwei Stiche nicht, die bekannt unter dem Namen des kleinen und des großen Kardinals, Albrecht den Erzbischof von Mainz wiedergeben. Der kleine Kardinal entstand 1519 und zeigt den Kirchenfürsten mehr von vorn; der große von 1523 gibt die Seitenansicht des Hohenzollern. Wohltuend wirken die beide nicht troß aller aufgewendeten echt Dürerschen Kunst. Albrecht von Mainz hatte freilich auch ein häßliches aufgeschwemmtes Antlitz mit gemeinsinnlichen Zügen. Da ist troß aller Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit Friedrich der Weise ein ganz anderer Mann. Diesen seinen alten Gönner hat Dürer 1524 in Kupfer gestochen. Da mag denn freilich auch sein Herz mehr beim Werke gewesen sein. Das Bild zeigt den wohlbeleibten, mild und klug blickenden Kurfürsten, der das Barett auf dem Haupte und einen ganz wundervoll wiedergegebenen Pelzrock über der Schulter trägt. Auch das Bildnis des guten Freundes Pirkheimer schildert in sprechender Ähnlichkeit den feinsinnigen und derbsinnlichen Kopf des großen Gelehrten mit den bedeutenden, schönen Augen und der eingedrückten häßlichen Nase. Etwas flüchtiger ist das Bildnis Philipp Melanchthons (1526) ausgeführt; die geistvolle Stirn und das seelengute leuchtende Auge sind gut getroffen, aber im Ganzen wirken die Einzelheiten doch etwas übertrieben.

Und vollends ist der höchst sorgfältige Kupferstich, den Dürer von Erasmus geschaffen hat, nicht recht geglückt, obwohl wir an Gewand und Pult, an Büchern und Blumen, kurz an allem Beiwerk des in halber Figur stehend und schreibend dargestellten Gelehrten die hellste Freude haben können. Beim Kopf versagte dem Künstler das Gedächtnis, denn er stach das Blatt auf Grund einer fünf Jahre alten Bleistiftskizze; so blieb etwas Gequältes, Unlebendiges an dem Bildnis haften, zumal wenn wir es mit Holbeins Meisterwerk vergleichen, der denn freilich kühler und im tiefsten Innern dem Rotterdamer Gelehrten gleichartiger seine Vorlage betrachtet hat. Für das Spitzigfeine und Ironische dieses weltmännischen Professorenkopfes fehlte dem Nürnberger Meister mit dem warmen Herzen und dem offenen Wesen doch der rechte Sinn.



6.

Die Zeichnungen und Gemälde

Trotzdem in Dürers Werk Holzschnitte und Kupferstiche den größeren Raum einnehmen, hat er sich selbst stets als Maler gefühlt und ist als solcher betrachtet und gefeiert worden. So hat ihn Cornelius Grapheus in einem Briefe als den Fürsten der Malerkunst angeredet. Und als nachmals in Antwerpen einige wohlhabende Familien der dortigen Malergilde einen Pokal stifteten, ließen sie ihn mit den Bildern der vier berühmtesten Maler der Welt schmücken und wählten dazu Zeuxis, Apelles, Raffael und Dürer.

Die Kunstgeschichte zeigt, daß es unter den Malern allezeit zwei verschiedene Richtungen gegeben hat. Die einen kommen ihrer Naturanlage gemäß mehr von der Farbe her zu ihren Schöpfungen, die anderen mehr von der Form. Wem überwiegend der Farbensinn gegeben wurde, dem pflegt sich die Natur, die er mit Pinsel und Palette auf seiner Leinwand oder Tafel wiedergeben will, fast unbewußt in eine reiche Fülle einzelner aneinandergereihter farbiger Flächen aufzulösen. Und alle diese bunten Flecke weiß er durch ein fein abgestuftes und zusammengestimmtes Nachbilden und Verbinden für das Auge in eine körperliche Form zu bringen. Wer aber vorwiegend den Formensinn in sich trägt, der schaut die Fülle

der natürlichen Erscheinungen zunächst als scharf umrissene Einzelformen und bemüht sich, diese zunächst noch zeichnerisch in geordneten Licht- und Schattenlinien und dann erst in farbigen Flächen wiederzugeben. Man kann demnach in der Malkunst von einem mehr malerischen und mehr zeichnerischen Stile reden. Beide sind an sich völlig gleichberechtigt, aber nie in eines Künstlers Seele völlig vereint. Nach einer der beiden Seiten wird seine Schauens- und Schaffensart immer hinneigen. Beide können leicht zur Einseitigkeit übertrieben werden, wenn der Maler nicht versteht, die ihm natürliche Weise durch die andere ihm fremdere in Zucht zu nehmen und zu ergänzen. Wer mit gepflegter Einseitigkeit nur farbige Flächen schaut und wiedergibt, der kommt zu jenem modernen Impressionismus, dessen Bilder erst Gestalt gewinnen und ihren Sinn enthüllen, wenn man sie aus gemessener Ferne anschaut. Und wer mit Vorliebe der Formenwiedergabe durch scharfe Umrißlinien huldigt, der liefert schließlich auch in Ölgemälden jene nur leise angefärbten Zeichnungen, wie sie etwa einst von Peter Cornelius geschaffen wurden. Ein richtiger Maler muß eben die angeborene Anlage durch das fleißige Studium der ergänzenden Arbeitsweise zu erweitern wissen. Mehr zeichnerisch sah Michelangelo die Natur, mehr malerisch tat es Tizian. Grünewald sah rings um sich und in seiner Phantasie zunächst alles farbig, Dürer schaute in erster Linie überall die plastische Form. Er gab sein äußeres Erfahren und inneres Schauen zunächst zeichnerisch wieder. Wären von Grünewald Studien und Skizzen auf uns gekommen, es würden zweifellos überwiegend Farbenskizzen sein. Die Vorarbeiten der Dürerschen Gemälde bestanden wesentlich in Zeichnungen. Denn ihm war die zeichnerische Grundlage für seine Kunst das Bedeutsame. Und was für geistvolle, fein ausgeführte Zeich-

nungen hat er geliefert, Zeichnungen, die doch zugleich mit solch künstlerischem Geiste geschaffen wurden, daß sich die malerische Wirkung ganz von selbst einstellte. Ganz selten treffen wir bei ihm auf nur flüchtig hingeworfene Gedanken. Zumeist sind es säuberlich vollendete, womöglich auch mit Namenszug und Jahreszahl versehene Blätter, die gleichsam auch als Skizze etwas Fertiges bieten. Und wir denken bei dieser sauberen und peinlichen Ordnungsliebe des Nürnberger Meisters gern etwa an Goethes Drang nach planmäßiger Einordnung und sorgfältiger Ausführung aller seiner schriftlichen Werke, auch seiner flüchtigen Entwürfe.

Von Dürers Hand werden noch jetzt über tausend Zeichnungen in den verschiedenen Sammlungen aufbewahrt. Mit Vorliebe verwendete er dabei farbig getontes Papier, auf dem er dann die hellen Lichter mit Weiß aufsetzte. Die Zeichnung selbst wurde mit Kreide oder Kohle, mit Metallstift oder Feder, oft auch mit dem Pinsel ausgeführt.

Wer des Meisters Naturbegabung und sein Können, wer seine Vielseitigkeit und seine künstlerische Gewissenhaftigkeit, kurz wer seine ganze Größe kennen lernen und würdigen will, die groß auch im Kleinsten blieb, der muß vor allem seine Handzeichnungen mit in Betracht ziehen. Natürlich ist es zunächst die menschliche Gestalt, die er da in allen möglichen Stellungen wiederzugeben beflissen ist, von der sorgfältigen Nachzeichnung einzelner Glieder oder Gewandmotive an bis zur vollendeten Ausführung ganzer Figuren und vielgestaltiger Gruppen. Darunter gibt es vornehmlich eine große Anzahl rasch und fest gezeichneter Bildnisköpfe, wie sie namentlich das Skizzenbuch der niederländischen Reise zeigt. Am bekanntesten davon mag jener Studienkopf eines alten 93jäh-

rigen Mannes sein, den Dürer damals in Antwerpen gezeichnet hat. Aber auch die Köpfe mancher seiner Familienglieder und seiner Freunde sind uns auf diese Weise aufbewahrt worden. Von den Naturstudien sind namentlich einige Tierbilder bekannt geworden. So jenes mit Wasserfarben ausgeführte Bild eines Feldhasen, bei dem die Bewegung ebenso wahr wie die Bildung jedes Härchens wiedergegeben ist, und bei dem doch alle diese winzigen Einzelheiten mit künstlerischem Gefühl einem Gesamteindruck untergeordnet worden sind. Ähnlich ist die Abbildung einer Mandelkrähe ausgeführt. Ein Flügel des gleichen sanftfarbigen Vogels, ein Hirschkäfer und anderes erhärtet ebensowohl die sorgfältige liebevolle Naturwiedergabe des Zeichners wie seinen freien künstlerischen Sinn. Reizend ist ein Wasserfarbenbild mit Veilchen, Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht. Berühmt jenes Rasenstück, auf dem Dürer mit unendlichem Fleiße die unscheinbarsten Pflanzen wie Schafgarbe, Wegerich, Löwenzahn und mancherlei Gräser in vollkommenster Treue nachgezeichnet hat. Die Pflanzenstudien erweitern sich zum Landschaftsbilde. Mit feinster farbiger Wirkung hat Dürer namentlich Ausschnitte aus der heimatlichen Umgegend von Nürnberg auf köstlichen Studienblättern festgehalten.

Zu zahlreichen gezeichneten und getuschten Einzelblättern gesellen sich zwei Bilderfolgen, die von Dürers Kunst beredtestes Zeugnis ablegen.

Die eine ist jene Darstellung der Leidensgeschichte Jesu, die man unter dem Namen der *grünen Passion* zu kennen pflegt. Es sind zwölf sorgfältig auf grünem Papier mit Feder und Pinsel ausgeführte Zeichnungen, bei denen die Lichter weiß aufgesetzt worden sind. Sie tragen alle die Jahreszahl 1504 und werden jetzt mit so vielen

anderen wertvollen Zeichnungen in Wien aufbewahrt. Es ist erstaunlich, was für eine malerische, fast farbige Wirkung Dürer mit dieser Art des Zeichnens erreicht hat. Dabei legt er hier kein Gewicht auf den Umfang der Blätter oder auf reich bewegte Gruppen, die ganze Zusammenfügung der einzelnen Gestalten ist sehr vereinfacht. Der Hauptton liegt auf dem Ausdruck weniger Hauptfiguren. Die Bauformen der Umgebung, in die die einzelnen Vorgänge hineingezeichnet wurden, zeigen nicht mehr gotische Zierformen, sondern solche der Renaissance.

Eine wundersame Gipfelhöhe erreicht des Meisters Schaffen in jener anderen Bilderfolge, mit der er 1514 das Gebetbuch für Kaiser Maximilian ausgeschmückt hat. Er hat nicht allein an diesem Auftrage gearbeitet, auch andere Meister waren damit betraut; so Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer, auch des Meisters Bruder Hans. Doch stammen die Zeichnungen auf 45 Blättern von seiner Hand. Diese Blätter bieten auf der Mittelfläche mit starken schwarzen Lettern gedruckt den lateinischen Text der Bibelstellen und Gebete. Die breiten Ränder des Pergaments sind nun mit den Federzeichnungen ausgefüllt, die in roten, grünen und violetten Tinten sich wie ein freies heiteres Linienspiel um diese schweren ernsten Zeilen ranken. Dabei ist die Beziehung der einzelnen Bildchen zu den nebenstehenden Worten ziemlich frei. Manchmal wird ja ein Textwort durch die Darstellung einer völlig entsprechenden Gestalt genau illustriert. Manchmal geschieht diese bildliche Erläuterung mehr symbolisch. Gelegentlich sieht sie aus wie eine Parodie. So wenn die Bitte „Führe uns nicht in Versuchung“ durch einen Fuchs illustriert wird, der mit Flötenspiel die dummen Hühner an sich lockt. Oft ist eine Beziehung zwischen Bild und Wort überhaupt

nicht zu finden. Dürer hat dann in munterster Laune seine Feder über das schöne Pergament hin und her gleiten lassen und aus dem unerschöpflichen Reiz seiner Phantasie und aus dem nie versiegten Quell seiner Formenkenntnis eine unendliche Fülle reizender Gestalten, Ranken und Zierlinien über den Blattrand gegossen. Wobei denn Pflanzen und Tierwelt ihre Schätze bieten, aber auch die Legende und der Volksschwang ebenso den Stoff für die Bilder darreicht, wie die Lehren und Erzählungen der Heiligen Schrift. Und all dieses bunte Gewirr wird durch die bildende Kraft des Zeichners zu einer anmutigen Melodie harmonisch verbunden.

Als Goethe im März 1808 eine lithographisch hergestellte Wiedergabe dieser Zeichnungen erhalten hatte, schrieb er an den Freund Jakobi voller Entzücken: „Man hätte mir so viel Dukaten schenken können, als nötig sind, die Platten zuzudecken, und das Gold hätte mir nicht so viel Vergnügen gemacht als diese Werke." Aber er tat noch mehr, und nur wenige Tage später brachte das Märzheft der Jenaischen Literaturzeitung an erster Stelle eine ausführliche, „fast aus lauter Lobsprüchen gewebte" Besprechung von seiner Hand: „Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen". Als er die Handschrift zu diesem Aufsatz an die Schriftleitung nach Jena sandte, fügte Goethe die Worte bei: „Der Fall kommt so selten, daß man von ganzem Herzen und mit vollen Backen loben kann." In der Anzeige selbst stehen diese Sätze: „Sonst hielten wir Dürer für einen ernsten Künstler, der mit peinlichster Treue und offenem Sinne für Leben, Farben und Formen die Natur nachahmte... Wir erkannten ebenfalls, daß er Fruchtbarkeit in Erfindungen besessen; allein wir glaubten ihn ohne Anmut und wenig fähig, in eine heitere poetische Stimmung über-



Venezianischer Frauenkopf

Tusch-Pinselzeichnung. 28,5 : 19 cm

zugehen. Die vorliegenden Nachbildungen Dürerscher Handrisse erweitern und berichtigen indessen unsere Ansicht seine Kunsttalents. Er erscheint hier freier als wir gedacht, anmutiger, heiter, humoristisch und über alle Erwartung gewandt in der durch äußere Bedingungen notwendig gewordenen Wahl seiner Motive, der Symbolik seiner Darstellungen ... Der große Meister hat einen überschwenglichen Reichtum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja, man kann wohl sagen: er läßt die ganze Welt der Kunst vor uns vorübergehen, von Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibermeisters. Überall erscheint in diesen Zeichnungen die sichere Fertigkeit eines großen vollendeten Meisters, der mit wenig Strichen viel zu bedeuten versteht. Herr Joh. Joachim von Sandrart, der sie gesehen, hat also wohl recht, wenn er (1675) versichert: sie seien ‚über die Maßen vernünftig schraffiert'. Wir stehen nicht an, diesen Ehrenmann noch überbietend zu sagen: wie Gottes Friede und höher als alle Vernunft!"

Die Zierstücke auf diesen Gebetbuchblättern, soweit sie überhaupt einem bestimmten Stile entnommen und nicht nur freie Phantasien des Meisters waren, sind dem Formenschatz der Renaissance entlehnt; Anklänge an die späte Gotik sind nur noch sehr selten darin zu finden. So hat Dürer in sich den Übergang von zwei Zeitaltern vollzogen. Es ist das natürlich allmählich und nicht mit einem Schlage vor sich gegangen. Und wer eine geschichtliche Entwicklung von des Meisters Kunst bieten will, der kann die einzelnen Stufen wohl verfolgen, in denen Dürer sich selbst in seinen Ausdrucksmitteln vervollkommnete und dabei zugleich die neuen Wege wandelte, auf die der Geist aus dem Welschlande hinwies. Wer mit freiem Sinne vorwärtsstrebend in jenen Tagen lebte,

konnte sich sicherlich jener frischen Bewegung nicht entziehen, die damals die Geister ergriffen hatte, als Ulrich von Hutten in der Vorrede zu „Reuchlins Triumph“ ausrief: „Es erstarken die Künste, es kräftigen sich die Wissenschaften, es blühen die Geister, verbannt ist die Barbarei.“ Sicherlich hat die Renaissance, die in Italien, ihrem Geburtslande, sich wesentlich ästhetisch gab, in Deutschland eine herbe Wendung ins Ethische genommen. Aber es war doch auch hier das künstlerische schöpferische Element vorhanden, und Dürer hat beides in sich vereinigt. Er hat im Grunde der „antikischen“ Kunst nur wenig Raum in seinem Schaffen vergönnt; er nahm sie wohl gern in sich auf, ließ sie aber nicht über sich hinwegwachsen. Er blieb derselbe auch unter fremdem Einflusse. Und es ist höchst fesselnd, zu beobachten, wie er zweimal — zuerst in Italien und dann in den Niederlanden — fremde Kunstsprachen auf sich wirken ließ, aber in fester Treue gegen sich selbst rasch und sicher ihre Anregungen in sich verarbeitete, so daß er aus jedem dieser Begegnisse nur vollkommener hervorging. Sein eigenes Seelenleben war zu festgegründet, als daß es durch fremde Zutaten aus seinem Gleichgewicht gebracht worden wäre. Gewiß haften auch seinen Werken die Merkmale seiner Herkunft an. Spätgotisch empfunden ist die Freude am flattrigen und knittrigen Gewand, an der gezierten und gespreizten Ausbogung der Gestalten und was sonst uns etwa noch anmuten will als die uns fremdgewordenen Eigentümlichkeiten jener mittelalterlichen Vergangenheit. Aber er hat doch die deutsche Malerei von der Willkür und Phantastik in der Formengebung befreit, weil er von der Wiedergabe des flüchtigen Natureindrucks mit warmem Naturgefühl und drängender Bildnerfreude zum eigentlichen Studium der Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit

vordrang. Er hat als erster in Deutschland die hohe Ehrfurcht vor der Natur besessen und dabei zugleich eine starke Ahnung von der Gesetzmäßigkeit in ihren Erscheinungen gelernt. Und vertraut ist er mit ihr geworden, wie keiner sonst diesseits oder jenseits der Alpen. Nur daß er, wenn er malte und zeichnete, sie nicht verklären oder steigern wollte, wie es die italienischen Meister taten; sondern er fand die eigentliche Erhöhung der Natur in der höchsten Wahrheit bei der Wiedergabe ihres Lebensinhalts. Er sah auch die Schönheit mit deutschem Auge und fand ihr tiefstes Wesen in der Wahrheit. Das Kennzeichnende der Wirklichkeit entsprach seiner Art besser als der schöne Fluß weicher Linien und die Anmut reizender Formen. Das eben war an ihm die deutsche ethische Eigenart der Renaissance, aus der er auch letztlich nicht herauskonnte, wenn er den Italienern nachstrebend nach formaler Schönheit rang, was bis zum Ende seiner Tage an ihm wahrnehmbar ist. Er ist eben sich selbst und seiner völkischen Art treugeblieben. Seine Seele war nicht kleiner als sein Genie.

Ein Farbengenius wie Matthias Grünewald ist Albrecht Dürer nicht gewesen. Dennoch war ihm die Farbe bei seinen Gemälden keineswegs gleichgültig. Er besaß sogar einen sehr lebhaften Farbensinn, wovon schon die in Wasserfarben ausgeführten Landschaften beredtes Zeugnis ablegen. Und namentlich für diese bunte landschaftliche Schönheit hat er sich immer die feine Empfindung bewahrt. Da liebt er die klaren Hintergründe, bei denen die fernsten Fernen in leichten Duft gehüllt sind, und dämmeriges Halbdunkel wechselt mit leuchtendem Lichte und dunklem Schatten ab. Man wird nie sagen können, daß da bei seinen gemalten Bildern die Farbe erst nachträglich und als etwas Gleichgültiges dazu gekommen

wäre. Er hat auch die scharfumrissenen Formen seiner Vorlagen von Anbeginn an durchaus farbig geschaut und ist ein rechter Maler gewesen und geblieben.

Große Wandflächen hat Dürer nie bemalt; er hat nur Staffeleigemälde geschaffen, und zwar auf Holztafeln, Leinwand oder Pergament, ja selbst auf Papier. Auch hat er sich nicht auf die Ölfarbe beschränkt, sondern als Bindemittel für seine Farben auch Leim oder Wasser verwendet. Aus seinen Briefen, die er über das von ihm geschaffene Hellersche Altarwerk an den Besteller gerichtet hat, geht hervor, in welcher Weise seine Gemälde entstanden. Erst wurde die Tafel „geweißt und gefärbet", darauf das Bild „mit zwei gar guten Farben unterstrichen", d. h. es wurde die Zeichnung in zwei Tönen als Licht und Schatten angelegt und modelliert; dann erst will er mit der eigentlichen Untermalung in Wasserfarben beginnen und diese letztere Arbeit „etlich vier oder fünf oder sechs Mal" wiederholen. Den Schluß machte das Lasieren, d. h. das Auftragen einer dünnen Schicht durchsichtiger Ölfarbe, um die Töne der darunter befindlichen kräftigen Farben dadurch milder und harmonischer zu stimmen. Bei dem genannten Bilde brauchte Dürer zur Lasur besonders Ultramarin; er beteuert, die Tafel sei „mit gutem Ultramarin unter-, über- und aufgemalt, etwa fünf- oder sechsmal, und da sie schon ausgemacht war, hab' ich sie darnach noch zweifach übermalt, damit sie lange Zeit währe". Sauber und sorgfältig, wie der Meister immer war, hat er auch bei seinen Malereien die Farbe nur behutsam und dünnflüssig aufgesetzt, wodurch diese Bilder einen sehr schönen durchsichtigen Glanz, eine schmelzartige Glätte und eine erstaunliche Dauerhaftigkeit der Farbenfrische erhielten. Nur gelegentlich ist das Blau allmählich durch

die anderen Farben hindurchgewachsen und macht sich jetzt störend geltend. Daß die Farben mit feinsten Pinselstrichen aufgetragen sind, mit Finger oder Handballen leise verrieben wurden, ergab jene außerordentliche Feinmalerei, durch die sich Dürers Bilder auszeichnen; er sprach ja selbst von „dem fleißigen Kläubeln“, mit dem er in unendlich mühseliger Kleinarbeit jene starken und reichen Wirkungen seiner Gemälde zu erreichen wußte.

Heute muß sich ein Überblick über Dürers Gemälde mit dem traurigen Eingeständnis bescheiden, daß überaus viele seiner Tafeln und Tücher verloren gegangen sind. Einige wurden vernichtet. Andere wurden durch Übermalung entstellt und klagen in ihren Trümmern laut jenes unselige Bestreben nach „Restaurationen“ an, das immer einmal wieder auftaucht und doch die beschädigten Bilder nicht vom Verfalle zu retten vermag, sondern sie erst recht dem Verderben preisgibt. So kann eine Aufzählung und Beschreibung Dürerscher Gemälde stets nur lückenhaft sein. Sie wird das um so mehr sein, wenn nur eine Auswahl der Bilder kurz berücksichtigt werden soll, wie hier geschieht; wobei wir uns noch klarzumachen haben, daß auch die auf uns gekommenen Bilder durchaus nicht einwandfrei in eine geschichtliche Ordnung gebracht werden können, da unter den Kunstgelehrten noch vielfach Streit darüber herrscht, in welche Zeit Dürerschen Schaffens dieses oder jenes Gemälde gehört. Denn nicht immer hat der Maler sein Werk mit der Jahreszahl des Entstehens versehen. Und wo wir eine solche Zahl finden, ist sie gelegentlich zweifellos gefälscht. Nur im allgemeinen wollen wir bei unserer Aufzählung die geschichtliche Reihenfolge einhalten. Im einzelnen wollen wir nach Bedarf von ihr abweichen, und mit den Einzelstudien nach der Entstehungszeit wollen wir uns

hier nicht abquälen, wo es sich nur um eine flüchtige Übersicht handeln kann.

Auf drei Altarbilder wendet sich unser Blick zunächst.

Gleich der sogenannte Dresdner Altar gibt den Kunstforschern manches Rätsel auf; und auch die, die seine Dürersche Herkunft nicht mehr anzuzweifeln wagen, weisen auf allerlei Fremdartiges in der Zeichnung dieses Bildes hin und erklären es für stark durch unberufene Hände übermalt. Das Gemälde befand sich ursprünglich in der Schloßkirche zu Wittenberg. Es ist wohl im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen gemalt worden, und man glaubt eine Rechnung des kurfürstlichen Rentmeisters aus dem Jahre 1496, nach der 100 Gulden „eym Maler von Nürnberg für eine neue Tafel“ bezahlt worden sind, auf dieses Altarwerk beziehen zu dürfen. Es ist mit Temperafarben dünn auf Leinwand gemalt, entbehrt also der starken Leuchtkraft, die ein Ölbild zeigen würde. Auf dem Mittelbilde ist Maria zu sehen, das vor ihr liegende und schlafende Kind anbetend. Kleine Engel umschweben sie huldigend und krönend; einer von ihnen scheucht mit dem Wedel die Fliegen von dem Kinde. Auf den Seitenflügeln sind die Halbfiguren der Heiligen Antonius und Sebastian angebracht, und diese Bilder sind von dem Mittelbilde der malerischen Auffassung nach so verschieden, daß man meinen möchte, sie seien erst später von Dürer hinzugemalt worden. Alles ist mit unendlichem Fleiße ausgeführt worden, die Behandlung ist streng zeichnerisch, das Beiwerk, wie ein Glas Wasser mit einer Wiesenblume, ein Stück Brot und ein Apfel, ist ungemein sorgfältig gemalt worden. Der Gesamteindruck des Gemäldes ist reizlos und herb, aber doch von eindringlichem Ernste. Der St. Veiter Altar geht gleichfalls auf eine Be-

stellung des sächsischen Kurfürsten zurück. Nur die Entwürfe dazu stammen von Dürers Hand. Die Ausführung erfolgte in seiner Werkstatt durch Schüler. Das Mittelbild stellt eine figurenreiche Kreuzigung, die Seitenflügel eine Kreuztragung und eine Erscheinung des Auferstandenen dar; letztere ist in eine schöne baumreiche Landschaft verlegt.

Der Paumgartnersche Altar befand sich ursprünglich in der Katharinenkirche zu Nürnberg. Als man das Bild dem bayrischen Kurfürsten Maximilian I. auf seinen Wunsch nach München schenkte, ersetzte man es an seiner alten Stelle durch eine Nachbildung. Auf Grund dieser Kopie wurde der Altar kürzlich einer durchgreifenden Erneuerung unterzogen, wobei sich ergab, daß der landschaftliche Hintergrund auf den beiden Flügeln eine spätere Zutat war, und daß auch einige Teile des Mittelbildes Übermalungen aus jüngerer Zeit aufwiesen. Das Mittelbild erzählt die Geburt Christi. Inmitten einer malerischen Ruine romanischen Stils liegt das Kind, um das sich eine sehr lebendige Engelschar fröhlich drängt. Maria, eine jugendlich hübsche Frau, kniet an der einen, der greise Joseph an der anderen Seite. Zwei Hirten schreiten durch den Torbogen herein. Das Ganze wirkt ungemein lieblich durch die Tiefe und Reinheit unmittelbaren Empfindens und wird in seinem ansprechenden Eindruck auch kaum durch die Bildnisse der Stifter beeinträchtigt, die in winzig kleiner Gestalt und bewegtem Gewimmel unten rechts und links angebracht sind. Die Seitenflügel zeigen zwei große reisige Recken, die man ehedem für die Stifter Lukas und Stephan Paumgartner hielt, die aber doch nur die Heiligen Georg und Eustachius darstellen, echte deutsche Heilige, schwer und wuchtig, tapfer und bieder.

An diese Altarbilder reihen wir eins der köstlichsten Bilder Dürers, das doch auch noch aus der Jugendzeit stammt, und das immer wieder den Stolz und das Entzücken deutscher Italienfahrer bildet, die inmitten der überwältigenden Kunstherrlichkeit von Florenz — da, wo in dem Kuppelraume der Uffiziengalerie auserlesene Meisterwerke aller Kunstzeiten beieinander prangen — dieses liebe Kleinod deutscher Kunst entdecken, das ihnen wie ein freundlicher Gruß aus der Heimat hell entgegenleuchtet. Auch diese Anbetung der Könige verdankt vermutlich seine Entstehung im Jahre 1504 einem Auftrage des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen. In einer offenen Palastruine sitzt Maria in strahlendem Mutterstolze und hält ihr Kind auf dem Schoße. Zu ihr treten die heiligen drei Könige mit ihren reichen Gaben. Schon kniet der älteste von ihnen anbetend vor dem Knäblein, in andächtiger Feierlichkeit nahen die anderen. Im Hintergrunde wartet unterdessen das Gefolge der Herren. Eine burggekrönte Felslandschaft schließt das Bild in der Ferne ab. Eine weihevolle heitere Grundstimmung waltet über dem Gemälde, das nichts mehr von Werkstattarbeit und Schülerfingern an sich trägt, sondern überall die liebevolle Sorgfalt der Meisterhand offenbart. Als das erste vollkommen klare Gemälde der deutschen Kunst hat es jüngst einer der namhaftesten Kunstgelehrten unserer Tage (Heinrich Wölfflin) bezeichnet.

Daneben bedürfen ein paar andere frühe Gemälde religiösen Inhalts nur eben der Erwähnung. Eine Beweinung des Leichnams Christi von 1500 findet sich in München, ein anderes Bild mit dem gleichen Gegenstand aus derselben Zeit wird in Nürnberg aufbewahrt. Das Münchener Bild ist namentlich hervorragend durch die straffe Art der Zusammenordnung so vieler Gestalten,

Die Anbetung der Könige

Ölgemälde. 98 : 112 cm

die alle nur auf den einen Hauptvorgang bezogen sind und den großen Schmerz ihrer Seele mannigfach und wahr ausdrücken. Peinlich wirkt der Leichnam Jesu mit seinen geschwollenen Wunden. Großartig und voll echter Poesie ist die abschließende Landschaft.

Nürnberg, das so wenig Werke seines größten Sohnes besitzt, bewahrt auch Dürers einzig uns erhaltenes mythologisches Gemälde auf: Herkules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln. Als Bogenschütze ist der Halbgott dargestellt mit der eingehenden Kenntnis des menschlichen Körpers und der sorgfältigen Gewissenhaftigkeit, die dem Maler immer eigen war. Auch hier ist die Landschaft außerordentlich schön. Doch ist das ganze Bild so schlecht erhalten, daß von seiner ganzen einstigen Herrlichkeit nur noch kümmerliche Reste vorhanden sind.

Als Menschendarsteller und Seelenschilderer feinster Art tritt uns schon der junge Maler in seinen Bildnissen entgegen. Das erste, das wir von ihm kennen, ist das des Vaters vom Jahre 1490, in seiner Formengebung noch kantig und herb wie alle diese frühen Köpfe, aber doch von lebendigem Ausdruck und liebevollster Ausführung. Wer den Entwicklungsgang eines Künstlers an besonders deutlichen Beispielen studieren will, der muß freilich mit diesem Werke des 19 jährigen Malers das des 26 jährigen vergleichen, das denselben Gegenstand behandelt und den gleichen Kopf des ehrsamen Goldschmieds mit dem klugen, forschenden Auge und dem Ausdruck voller Milde weit freier und unbefangener zeigt, so daß das furchige Antlitz des 70 jährigen zu einer fast mächtigen Erscheinung herauswächst.

Nach den Bildnissen des Vaters mögen die des Sohnes selbst Erwähnung finden. Mehrere Selbstbild-

nisse Dürers sind uns erhalten. So jenes mit der Blume Männertreu, das wir gern als Werbebild gelten lassen wollten. Dann das von 1498 in Madrid, wo der Maler sich in schwarz-weißer, elegantester Modetracht abgemalt hat, das Auge scharf auf den Beschauer gerichtet; durch das offene Fenster leuchtet eine Berglandschaft herein. Dazu die Inschrift: „Das malt' ich nach meiner Gestalt, ich war sechsundzwanzig Jahre alt.“ Das berühmte Selbstbildnis in München hat zwar die Jahreszahl 1500, ist aber sicherlich einige Jahre später gemalt, denn der 29jährige konnte diese reife Mannesschönheit noch nicht besitzen. Der Kopf zeigt die volle Vordersicht. Eine Hand hält mit gespreizten Fingern den Pelzrock zusammen. Mag auch dieser Kopf eine bewußte, ja mathematisch berechnete Steigerung der Gesichtszüge zur vollkommenen Regelmäßigkeit und Schönheit darstellen, so lebt doch dieser idealisierte Kopf recht eigentlich als der Dürerkopf an sich im deutschen Volke fort.

Etwas trocken und befangen, aber doch von erstaunlicher Lebenswahrheit sind auch andere Bildnisse jener früheren Jahre. So die von Hans und Felizitas Tucher, die zweifellos sehr ähnlich waren und fast holzschnittähnlich mit harter Bestimmtheit gemalt sind. Dasselbe gilt von dem Porträt der Elisabeth Tucher, während der aus demselben Jahre 1499 stammende Oskar Krell das beinahe erschreckend lebenswahre Abbild eines jungen, ernsten, fast mürrischen Brausekopfs bietet. Zwei Mädchenköpfe, der eine mit offenem, der andere mit gebundenem Haar, werden als dem Nürnberger Patriziergeschlecht der Fürleger zugehörig bezeichnet; mit welchem Rechte ist nicht bekannt. Diese Köpfe sehen aus wie Naturstudien zu einer Madonna und zeigen namentlich einen wundervollen goldblonden Haarschmuck. Eine lebensgroße Halb-

figur mit Händen, einen großäugigen, seltsam düster, ja starrblickenden schwarzbärtigen Mann in reicher Kleidung darstellend, in Berlin aufbewahrt, wird mit einiger Wahrscheinlichkeit als das Bildnis des Kurfürsten Friedrich des Weisen gedeutet. Der junge Mann von 1500, der in der Pinakothek zu München hängt und energische Züge trägt, bleibt uns unbekannt.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entwickelte sich Dürers Maltalent zur vollen Reife. Der venezianische Aufenthalt schuf dazu nach seiner Art weitere Förderung. Das eigentliche Werk dieser italienischen Zeit ist das Rosenkranzfest, das in fünfmonatlicher fleißiger Arbeit als eine Verherrlichung der Maria 1506 zu Venedig entstand, aber infolge der zahlreichen an ihm verübten „Restaurationen" jetzt nur noch eine traurige Ruine ist, die von einstiger Herrlichkeit nichts als eine leise Ahnung bietet. Inmitten einer anmutigen Landschaft thront Maria, von Heiligen umgeben. Mit der Linken setzt sie einen Rosenkranz auf das Haupt des vor ihr auf der einen Seite knieenden Kaisers, während das göttliche Kind, das sie auf dem Schoße hält, dem auf der anderen Seite knieenden Papst den gleichen Schmuck zu reichen geschäftig ist. Papst und Kaiser knien in voller Seitenstellung, ihre schleppenden Prunkgewänder reichen bis an den Rand des Gemäldes. Von den Ecken aufsteigend über die Gewänder und Köpfe der beiden Gestalten hinweg bis zum Haupte der Maria zieht sich so eine große Linie in Dreieckform, wodurch die monumentale Wirkung der Hauptgruppe erreicht wird und das ganze Bild eine Steigerung in das festlich Feierliche erhält. Der Kaiser zeigt die Züge des Kaisers Max; der Papst hat das Antlitz von Julius II., aber glatt rasiert und nicht mit dem weißen Barte, wie wir ihn aus Raffaels Bildnis kennen. Im Hintergrund

beteiligt sich der heilige Dominikus am Spenden der Rosenkränze. Im übrigen wird der Raum von einer Schar Andächtiger erfüllt, die alle knieend des duftenden Schmucks warten, der von lieblichen Engeln herangetragen wird. Unter diesen Gläubigen schauen uns die Bildnisköpfe der deutschen Kaufmannschaft ehrenfest und bieder entgegen; auch Meister Hieronymus, der Baumeister der Bartolomeuskapelle und des Kaufhauses ist dabei, und ihm zur Seite hat sich Albrecht Dürer selbst gemalt, im prächtigen Pelzrock, einen Inschriftzettel haltend: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durer germanus 1506. Ganz vorn unterhalb der Maria zwischen Kaiser und Papst sitzt ein lautenschlagender Engel, der so viel süße Schwärmerei zeigt, wie sie im Norden nicht bräuchlich ist; das war eine Huldigung des deutschen Meisters an den Genius des Südlandes, in dem er als berühmter und geehrter Gast dieses Bild voll heiterer frommer Pracht schuf.

Wenn nicht in Venedig selbst entstanden, ist die Berliner Maria mit dem Zeisig sicher ein Nachklang der Madonna vom Rosenkranzfeste. So leuchtend die Farben auf dem Bilde sind und so anmutig seine Gestalten, es mutet uns doch etwas blutleer und fremd an; es ist als habe es ein anderer Maler geschaffen, als der „unsere liebe Frau" sonst so herzlich und mütterlich darzustellen wußte. Auf diesem Gemälde kann man wirklich davon etwas spüren, daß der italienische Einfluß für den deutschen Meister zum Verhängnis hätte werden können, wenn er ihm allzu willig nachgegeben hätte.

In Rom hängt das Bild des zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel, mit den Schriftgelehrten heilige Dinge beredend. Aus dem Buche, das der eine hält, hängt ein Zettel hervor mit dem Monogramm Dürers, der

Jahreszahl 1506 und den Worten: Opus quinque dierum. Danach hat Dürer das Bild in fünf Tagen gemalt. Es ist auch danach! ist man versucht zu sagen angesichts dieser krausen, regellosen Häufung von Köpfen und Händen, bei der schließlich auch das den Beschauer befriedigen kann, daß diese Köpfe und Hände überaus eindrucksvoll gezeichnet sind.

Als weitere Frucht des italienischen Aufenthalts gelten zwei Bildnisse deutscher Kaufleute, von denen das eine in Genua befindliche freilich schlecht erhalten und stark übermalt ist. Der Kopf des andern, das jetzt in England ist, erscheint auch auf dem Bilde des Rosenkranzfestes (der vierte von links gerechnet).

Jenes wunderbare Bild des Gekreuzigten, das in Dresden aufbewahrt wird, trägt eine Jahreszahl, die sich als 1506 lesen läßt. Es gehört höchstwahrscheinlich in die venezianische Zeit, denn es zeigt eine Beeinflussung durch Bellinische Malweise. Es ist ein ganz kleines Werk, nur 20 zu 16 cm hoch, aber von einer überwältigenden inneren Größe. Hell hebt sich der auffallend glatt, ja elfenbeinartig gemalte Leib des am Kreuze hängenden Erlösers vom nachtdunkeln Himmel ab. Zu seinen beiden Seiten flattern die faltigen Enden des Lendentuchs nach altem gotisch-deutschen Brauche, der hier freilich seine Verklärung fand. Nur unten ist ein heller Streifen am Himmel, dicht über der im Abenddämmern liegenden lieblichen Landschaft mit einigen Birkenbäumchen, durch die die Einsamkeit von Golgatha erst recht bemerkbar wird. Jesus hat die Lippen leicht geöffnet, um den letzten Seufzer auszuhauchen: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist, wie die Unterschrift es noch ausdrücklich meldet. Doch auch der Augenblick höchster Qual entstellt das Antlitz nicht, denn die Ruhe des Siegs ist über den

Dulder gekommen. So atmet das Bild unsägliche Wehmut und stille Gottsicherheit zugleich. In den kommenden Jahrhunderten ist diese Stimmung häufig wieder gemalt worden; als Dürer es tat, geschah es zum ersten Male. Und es ist auch nie wieder in solcher Vollendung gemalt worden.

Als Dürer neugewonnener Eindrücke voll vom Gestade des adriatischen Meers an die nebligen Ufer der Pegnitz zurückgekehrt war, malte er in stattlicher Größe Adam und Eva. Das Täfelchen am Baume neben der Eva trägt die Worte: Albertus Dürer alemanus faciebat post virginis partum 1507. Die Bilder befinden sich jetzt in Madrid, alte Nachbildungen in Florenz und Mainz. Hell leuchtend hebt sich das warme Fleisch der nackten Leiber vom tiefdunklen Hintergrunde ab. Die Körperformen sind im Vergleich mit den gleichen Kupferstichgestalten weicher, aber auch heimisch nordischer geworden. Der Kupferstecher hat einst viel mehr nach antiken Vorbildern gearbeitet, als es jetzt der aus Italien heimgekehrte Maler tat!

Die Marter der Zehntausend, ein Bild in Wien, ist im Jahre 1508 im Auftrage des alten kurfürstlichen Gönners Friedrich des Weisen für 280 Gulden gemalt worden. An Jakob Heller schrieb Dürer darüber: „Ich wollte, daß Ihr meines gnädigen Herrn Tafel sähet. Ich halte dafür, sie würde Euch wohlgefallen. Ich habe schier ein ganzes Jahr daran gemacht und wenig Gewinnes daran.“ Wir Kinder der Gegenwart können uns zu diesem Wohlgefallen nicht mehr aufschwingen. Uns stößt schon der Gegenstand ab, wie unter König Sapor von Persien zehntausend Christen auf die verschiedenste Weise grausam zu Tode gemartert werden. Und die Ausfüh-

rung dieser blutigen Gräuel befriedigt uns auch nicht. Denn so meisterhaft die perspektivische Vertiefung und Verkleinerung der Landschaft und der Gestalten nach dem Hintergrunde hin geglückt ist, so eingehend die Charakteristik der einzelnen Szenen, so gewissenhaft die Malerei in jedem Pinselstrich ist und so sehr man dem Maler die Freude anmerkt, hier einmal Gelegenheit zu haben, mannigfach bewegte und nackte Figuren in gewagten Verkürzungen darzustellen: im Grunde bleibt doch diese Massenhinrichtung nur ein bloßes Nebeneinander von einzelnen schrecklichen Vorgängen und entbehrt der künstlerischen Gesamtwirkung. Auch auf diesem Bilde hat sich Dürer selbst abgebildet; er spaziert mit seinem Freunde Pirkheimer in gemütlicher Gelassenheit mitten durch alle diese Abschlachtungen.

Der Hellersche Altar, der im Jahre 1509 entstand, ist für uns dadurch von besonderer Wichtigkeit geworden, daß der Briefwechsel Dürers, der sich auf dieses Bild bezog, erhalten blieb, und daß wir ihn aus diesen neuen Schreiben als Mensch und Künstler von neuem kennen und schätzen lernen. Jakob Heller, ein reicher Kaufherr aus Frankfurt am Main, hatte die Absicht, für die Kirche des dortigen Dominikanerklosters, wo er mit seiner Gattin begraben sein wollte, ein Altarwerk zu stiften. Er betraute den berühmten Nürnberger Meister mit diesem Auftrage, und der ging mit großer Freude an die Arbeit, die denn freilich nicht so schnell vorwärts schritt, wie der Besteller in seiner begreiflichen Ungeduld erhofft hatte. Das gab nun Veranlassung zu einigen Briefen. Zunächst meldete Dürer, daß er die Tafel beim Schreiner gekauft habe und daß sie nun geweißt würde, wobei denn gleich der Rahmen mit vergoldet werde. Der Meister wußte wohl, daß jedes Bild mit seinem Rahmen entsteht und daß darum

beides, Bild und Rahmen, unlöslich zusammengehören. Dann kamen mancherlei Verhandlungen wegen des Künstlerlohns, den der Kaufherr möglichst niedrig ansetzen wollte, während der Maler ihn in die Höhe zu schrauben suchte, da er gute Arbeit zu liefern sich vorgesetzt hatte und beim Schaffen steigende Freude an dem Werke empfand. „Auch weiß ich, daß, so die Tafel gefertigt wird, alle Künstler großen Gefallen darob werden nehmen ... Ihr werdet selber sagen, daß Ihr ein hübscheres Ding nie gesehen habt." Immer von neuem muß der Maler seinem Auftraggeber vorhalten, wie teuer und mühsam solch Gemälde herzustellen sei, wie er allein für 25 Gulden Ultramarin dazu verwendet habe und wie die aufgewendete Zeit gar nicht im Verhältnis zur ausbedungenen Einnahme stehe. Darum er auch neue Bestellungen glatt abgeschlagen habe. „Gemeine Gemäl", also Dutzendware, wolle er in einem Jahre haufenweise schaffen, an denen könne man auch etwas verdienen; aber das fleißige Kläubeln, wie er es zu tun pflege, gehe nur langsam von statten, daher er auch lieber seines Kupferstechens warten wolle, was ihn reicher machen könne als das Malen. Schließlich ist doch alles zur allgemeinen Zufriedenheit ausgefallen; das Bild wurde vollendet und ward abgesandt. „Meine Hausfrau läßt Euch bitten um ein Trinkgeld," schreibt der Meister. Und Jakob Heller scheint das nobel bemessen zu haben. Denn Dürer bedankt sich für die Verehrung, die seiner Frau zuteil geworden sei, und daß sie das von dem reichen Tuchhändler gespendete Gewand ihm zur Ehre auftragen werde. „Auch dankt Euch mein junger Bruder für die zwei Gulden, die Ihr ihm zum Trinkgeld geschenkt habt."

Dürer hatte geschrieben: „Als die Tafel schon fertig gemalt war, habe ich sie noch zweimal übermalt, damit sie lange Zeit währe. Ich weiß, wenn Ihr sie sauber

haltet, daß sie 500 Jahre sauber und frisch sein wird."
Leider ist diese Zuversicht trüglich gewesen; das kostbare Werk ist etwa 150 Jahre nach seinem Entstehen verbrannt, und wir besitzen von ihm nur eine geringwertige Kopie sowie eine Anzahl höchst vortrefflicher Skizzen und Studien von des Meisters Hand. Das Bild stellte die Himmelfahrt der Maria dar. Unten in einer weit nach hinten sich öffnenden Hügellandschaft stehen die Jünger um dem leeren Sarg und sehen in andächtigem Staunen der Scheidenden nach, die oben inmitten einer seligen Engelschar schwebend von der heiligen Dreieinigkeit die Krone der Himmelskönigin empfängt. Hinter der Jüngerschar steht in kleiner Gestalt der Maler selbst mit dem Inschrifttäfelchen. Bei dem Gesamtaufbau des vielfigurigen Bildes ist die Nachwirkung italienischer Vorbilder unverkennbar. Vielleicht ist auch der Einwurf nicht unberechtigt, daß die mühsam gekläubelten Einzelheiten der Köpfe und des Beiwerks sich nicht immer recht dem Ganzen ein- und unterzuordnen wissen. Aber es ist doch zweifellos ein Bild von wunderbarer Schönheit und reichster Künstlerschaft gewesen. Die ganze Anordnung ist aus reiffster künstlerischer Überlegung entsprungen; die Einzelgruppen sind herrlich aufgebaut und miteinander in Beziehung gebracht. Würde und Ernst spricht sich in der Haltung der Figuren aus. Gewaltige Charakterköpfe zieren die Apostelgestalten. Durch höchste Einfachheit des Faltenwurfs und durch malerische Anordnung der Gewandstücke wird die erhabene Wirkung noch geschickt gesteigert. Freilich kann man das heute alles nur ahnen.

Das Allerheiligenbild, einst für die Allerheiligenkapelle in Nürnberg von dem Rotschmied Landauer bestellt, jetzt in Wien befindlich, gilt als „das erhabenste Werk kirchlicher Kunst diesseits der Alpen". „So spie-

gelt sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele". Der Name ist eigentlich falsch; richtiger wäre zu sagen, das Gemälde stellt die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit dar. Es ist im Jahre 1511 geschaffen worden. Oben schwebt die heilige Dreifaltigkeit in der herkömmlichen Gruppierung: Gottvater in kaiserlichem Schmuck und Gewand hält zwischen den Knien den Gekreuzigten; über beiden schwebt die Geistestaube. Engel umjubeln die dreieine Gottheit. Etwas tiefer schweben anbetend in zwei voneinander getrennten Scharen die Heiligen, die Helden des Alten und Neuen Testaments als die Vertreter der triumphierenden Kirche, vom Beschauer links die Frauen, rechts die Männer; noch tiefer, doch auch noch im Himmelsraume schwebend, nach Ständen gegliedert, mit dem Kaiser und dem Papste an der Spitze, beten die Vertreter der leidenden und kämpfenden Kirche, wobei unter den Kardinälen und Fürsten auch der Ritter und die Bürgersfrau nicht fehlt und auch der Bauer mit dem Dreschflegel seinen Ehrenplatz erhalten hat. Auch der Bildstifter, der wackre Landauer selbst ist unter der heiligen Schar, und es ist ein sehr feiner Kunstgriff Dürers, wie er ganz unauffällig durch die Wendung und Gebärde des neben dem Rotschmied knieenden Kirchenfürsten das Augenmerk auf die bescheidene Gestalt des opferfrohen Handwerkers zu leiten verstanden hat. So ist die ganze kirchliche Gemeinde im Glauben und in der Liebe vereint. Tief unten leuchtet eine freie Erdenlandschaft, in der auch der Maler selbst im geliebten Pelzrock steht, die Tafel in der Hand mit den Worten: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. (Vgl. Titelbild.)

Es ist räumlich ein kleines Bild, nur 1,44 zu 1,31 cm groß, aber von umso größerer Wirkung. Dabei sind die Farben von ungewöhnlicher Kraft und Klarheit; und das

Bild unvergleichlich in seiner Zusammenfassung aller dieser schwebenden Chöre zu einer harmonischen Einheit.

Niemand, der etwas in der Kunstgeschichte Bescheid weiß, kann vor diesem kleinen Tafelbilde stehen, ohne sofort an sein riesiges Gegenstück zu denken: Raffaels Disputa in den Stanzen des Vatikans. Es besteht so viel Gegensatz zwischen diesen beiden Werken, die doch beide die Gipfelhöhe der Schaffenskraft ihres Schöpfers zeigen. Hier die gewaltige Wandfläche, dort die schlichte Holztafel. Bei des Italieners gemessen feierlicher Unterhaltung ein machtvolles Gedankendrama, bei Dürer eine jubelvolle Gefühlshingabe an das göttliche Erlösungsgeheimnis; bei Raffael eine sonnige Verklärung des Lebens, bei dem Nürnberger seine schlichte Wiedergabe mit allen Schwielen und Wunden. Und doch ist bei beiden Werken so viel Gleiches, Herrliches, daß wir nur staunend vor ihnen stehen können. Wobei es sich denn ganz von selbst so fügt, daß wir in Rom Schauer der Bewunderung, in Wien solche der ehrfürchtigen Liebe empfinden, wenn wir diese Bilder sinnend und hingebend betrachten.

Die feierlich-freudige Stimmung, die das Bild Dürers durchweht, findet ihren Forthall und Ausklang in dem prächtig geschnitzten Rahmen, den der Meister selbst dazu gezeichnet hat. Der erste Entwurf dazu war noch in rein italienischer Form gehalten, bei der Ausführung kam an Zierrat und Bekrönung noch so manches aus Dürers eigener Phantasie und aus dem altheimischen Formenschatze dazu. Oben thront Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, wozu rechts und links zwei Engel die Posaunen des jüngsten Gerichts blasen, und in dem Friese darunter werden die Seligen und Verdammten durch Engel und Teufel voneinander geschieden.

Für die Verdammten tut sich rechts der Höllenrachen auf, während den Seligen links die himmlische Sonne winkt.

Für die Heiltumskammer, in der alljährlich der Krönungsornat der römischen Kaiser deutscher Nation öffentlich zur Verehrung ausgestellt wurde, bestellte der Rat von Nürnberg bei Dürer die beiden Bildnisse Karls des Großen und Sigismunds. Im Jahre 1512 erhielt der Meister für diese Bilder den Betrag von 85 Gulden 1 Pfund Pfennigen und 10 Schillingen. Er hat beide Fürsten im Krönungsschmucke dargestellt, Karl aus eigenster Phantasie recht als das Idealbild des herrlichen Volkskaisers, Sigismund nach einer vorhandenen Vorlage etwas kümmerlich und schwunglos.

Die Maria mit der Birne in Wien stammt aus der nämlichen Zeit. Sie nimmt es an Innigkeit und Zartheit mit jeder Raffaelschen Madonna auf. Wir werden sie als das beste Marienbild Dürers ansprechen können und fühlen dabei noch mit Befriedigung, daß sie wirklich deutsch empfunden wurde. Noch mehrere Gemälde, die den gleichen Gegenstand bieten, sind in denselben Jahren geschaffen, obgleich es die Zeit war, in der Dürer weniger Ölbilder schuf, um sich fast ganz seinen Holzschnitten und Kupferstichen zuzuwenden. Aber auch diese Marienbilder in Augsburg und Berlin, so reizvoll sie uns anmuten mögen, beweisen doch nur, daß des Meisters höchste Stärke und Bedeutung nicht gerade auf diesem Gebiete lag.

Ein paar prächtige Charakterbilder schuf Dürer in den Idealköpfen der Apostel Jakobus und Philippus, die sich heute in Florenz befinden. Bei seiner Lukrezia (in München) kommen wir über ein gewisses

Unbehagen nicht heraus, da dieser leidenschaftliche Vorgang des Selbstmordes einer verzweifelten Frau gar so temperamentlos dargestellt worden ist. Es ist eben letztlich nichts weiter als ein weiblicher Akt; als solcher freilich vortrefflich gemalt und sorgfältigst durchgeführt.

Je mehr sich der Tag in Dürers Schaffen zu neigen begann, desto zahlreicher schuf er mit emsiger Hand Bildnisse, in denen er sich mit reifstem Künstlertume als durchdringender Seelenschilderer und meisterlicher Beherrscher der Kunstmittel zugleich mit unvergleichlicher Kraft zeigen konnte. Da ist das Bildnis seines alten Lehrers Michael Wohlgemut, das den feinen Greisenkopf des verehrten Mannes so liebevoll und geistvoll wiedergibt. Dazu die nachträgliche Inschrift: „Das hat Albrecht Dürer abkonterfeit nach seinem Lehrmeister Michel Wohlgemut im Jahre 1516, und er war 82 Jahre und hat gelebt bis daß man zählte 1519 Jahr. Da ist er verschieden am St. Andreastage, früh ehe die Sonne aufging." Nicht nur den wertgeschätzten Meister, sondern auch den geliebten Kaiser hat Dürer damals gemalt. Zwei Bildnisse vom Kaiser Maximilian I. sind auf uns gekommen, eins ist in Wien, das andere in Nürnberg zu finden. Das eine stellt den Fürsten im schlichten Kleide mit dem Granatapfel in der Hand dar, das andere schildert ihn im reichen Gewande mit der goldenen Halskette. Wie es bei Bildnissen gar oft zu geschehen pflegt und auch bei Dürer keine Seltenheit ist: die feinen, höchst persönlichen Züge des gezeichneten Entwurfs haben bei der Ausführung mit Pinsel und Farben etwas Derbes bekommen, was sich unliebsam fühlbar macht. Paris bewahrt das Bildnis eines Greises von 1520, München das des reichen Jakob Fugger aus der gleichen Zeit auf; in Dresden hängt der prächtige Kopf Bernhards von Orley. Ins Tage-

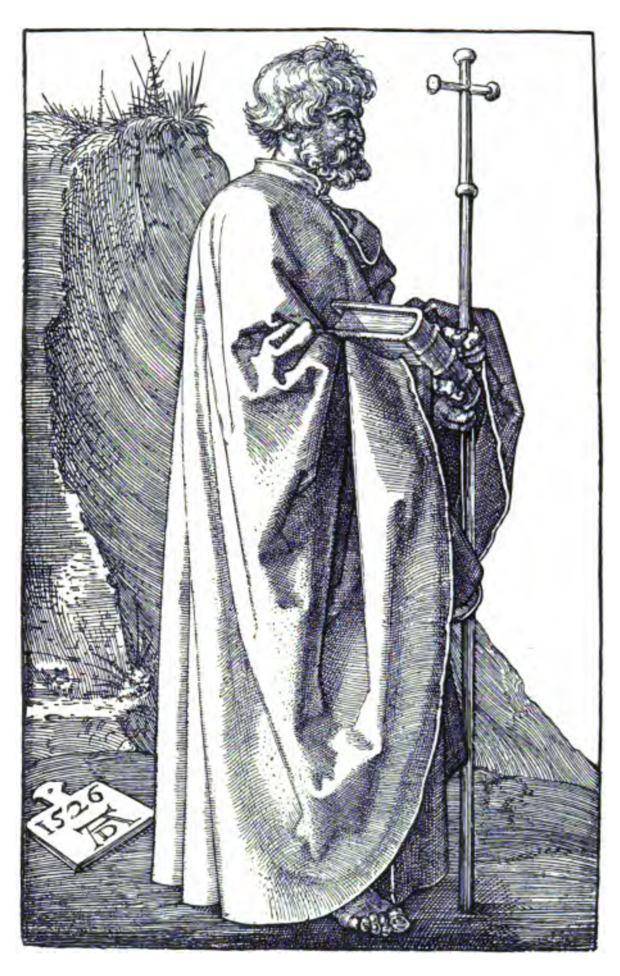
buch der niederländischen Reise schrieb Dürer: „Ich habe einen Hieronymus mit Fleiß gemalt von Ölfarben und geschenkt dem Roderigo von Portugal." Das Bild war lange verschollen, wurde aber neuerdings in Lissabon wieder entdeckt. Das Brett, auf das es gemalt wurde, ist leider in der Mitte gespalten, das Gemälde hat demnach an seiner Wirkung viel verloren. Außer der Jahreszahl 1521 trägt das Bild auch das Monogramm Dürers. Als Modell für den Kopf des Heiligen hat ihm der Kopf jenes 93jährigen Greises gedient, den er in Antwerpen gezeichnet hat. Daß ein Bildnis in Madrid den Nürnberger Kaufmann und Ratsherrn Hans Imhoff den Älteren darstelle, ist lediglich eine Vermutung; daß Pirkheimer damit abgebildet sein soll ebenfalls, und zwar eine noch haltlosere. Jedenfalls ist es die Krone der Dürerschen Bildnisse, von einer unbedingten Vollkommenheit. Es stellt einen geistvollen tatkräftigen Mann dar, dessen Willensentschiedenheit sich leicht wohl bis zur Heftigkeit, ja Halsstarrigkeit steigern kann. Der Kopf Johann Kleebergers in Wien von 1526 ist vermutlich auf Wunsch des Bestellers auf antike Weise als Büste in einer runden grauen Einfassung auf grünem Marmorgrunde gemalt und erhält durch diese humanistische Laune etwas höchst Fremdartiges, denn ein Nürnberger ist eben kein Grieche oder Römer. Zwei prachtvolle Bildnisse aus Dürers später Meisterzeit besitzt Berlin. Beide sind gleich herrlich gemalt; doch hat sich der Kopf des Ratsherrn und Septemvirn Jacob Muffel keine rechte Volkstümlichkeit erringen können, da er wohl ein verständig überlegendes Antlitz zeigt, aber schon der Schnabelnase wegen kein ansprechendes; auch mag eine gewisse Lebensmüdigkeit des glattrasierten Kopfes etwas fremdartig berühren. Dabei ist es in der Feinheit der Fleischmodel-

lierung eher noch meisterlicher gemalt als das Bildnis des Hieronymus Holzschuher aus demselben Jahre 1526, das denn neuerdings eine fast unerhörte Popularität gewonnen hat. Das ist ja freilich auch ein Kopf, der anziehen und gefallen muß, dieser frische rosige Greis mit dem feurig blitzenden Auge und dem zugleich strengen und gütigen Ausdruck. Mit vollendeter Meisterschaft hat Dürer uns diesen gesunden Graukopf vor die Seele gestellt und des einflußreichen Ratsherrn Persönlichkeit mit fast erschreckender Wirklichkeit wiedergegeben. Dabei hat er nach seiner Art mit wahrhafter Wonne dem Pinsel die feinsten Wege gewiesen, wenn es galt, jedes Härchen an Haupt, Bart und Pelzrock treulich nachzumalen. Und auch der Wiederschein des Fensterkreuzes im Augapfel ist nicht vergesser worden, eine Liebhaberei Dürers, die fast eine Spielerei zu nennen ist und ihn gelegentlich zu der Wunderlichkeit verleitete, wie es bei dem Kupferstichbildnis Melanchthons geschah, daß er das Fensterkreuz sich auch da im Auge spiegeln ließ, wo der Dargestellte in freier Luft und nicht im Zimmer stand.

Die letzte künstlerische Großtat Dürers sind die beiden Tafeln, die jetzt in Münchens Pinakothek hängen und als die vier Apostel bezeichnet werden, wiewohl es eigentlich drei Apostel und ein Evangelist sind. Es ist das Vermächtnis an seine Vaterstadt und an sein Volk, ein gewaltiges Künstlerbekenntnis von bleibender Bedeutung. Die Bilder sind nicht bei ihm bestellt worden; sie wurden ihm auch nicht bezahlt. Aber eine Ehrengabe von 100 Gulden erhielt er dafür, dazu seine Frau zwölf, sein Diener zwei Gulden. Er hat sie freiwillig gemalt und von sich aus dem Rate Nürnbergs verehrt. Im Herbst 1526 schrieb er diese stolz bescheidenen Zeilen: „Fürsichtige, ehrbare, weise, liebe Herren! Obwohl ich vorlängst ge-

neigt gewesen wäre, Eurer Weisheit mit meiner kleinwürdigen Malkunst zu einem Gedächtnis zu verehren, habe ich doch Solches aus Mangel meiner geringschätzigen Werke unterlassen müssen, weil ich wußte, daß ich mit denselben vor Eurer Weisheit nicht ganz wohl hätte bestehen mögen. Nachdem ich aber diese vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß denn auf andere Gemälde gelegt habe, achte ich Niemand würdiger, die zu einem Gedächtnis zu behalten, als Eure Weisheit. Derhalben ich auch dieselben hiermit verehre, mit untertänigem Fleiß bittend, die wolle dieses mein kleines Geschenk gefällig und günstig annehmen und meine günstigen lieben Herren, wie ich sie bisher allwege befunden habe, sein und bleiben. Das will ich mir aller Untertänigkeit um Euer Weisheit zu verdienen geflissen sein. Euer Weisheit untertäniger Diener Albrecht Dürer."

Die deutsche Malerei hat kein größeres Werk geschaffen als dieses. Hier ist die reiffste Verbindung von monumentalem Stil und schlichtester Naturwahrheit, in ihrer Wirkung ebenso erschütternd wie feierlich. Zwei hohe Tafeln, 2,04 m hoch, 0,74 m breit. Auf tiefschwarzem Hintergrunde treten die Gestalten leuchtend hervor. Es sind eigentlich nur zwei: Johannes und Paulus; denn von den beiden andern, Petrus und Markus, sieht man nur die Köpfe. Johannes hat das Haupt gesenkt und blickt in sein Evangelienbuch; ein roter Mantel umkleidet ihn. Paulus hält in der Hand Buch und Schwert, mit durchbohrendem Blick schaut er aus dem Bilde heraus; es will fast scheinen, als sei um dieses Auges willen das ganze Gemälde geschaffen; ein weißes Gewand, dessen kühler Ton noch durch grünliche Schatten verstärkt wird, umwallt seine kraftvolle Gestalt. Petrus mit dem Schlüssel neigt das etwas vergrämte Antlitz herab, Markus sieht sich mit



Der Apostel Philippus

Kupferstich. Originalgröße

blitzendem Auge um. In diesem Bilde ist alles Ausdruck, nichts nur Schmuck oder Zutat. Keine Nebendinge zerstreuen das Auge und lenken von den großzügigen Linien und Massen in ihrer erhabenen Einfachheit des großen Stils ab. Eine gleichzeitige Überlieferung erzählt, Dürer habe mit diesen vier Männern zugleich die vier Temperamente abbilden wollen. Wäre es so, was immerhin möglich ist, so wäre Paulus der Choleriker, Markus der Sanguiniker, Johannes der Melancholiker und Petrus der Phlegmatiker — und gerade dieses letzte macht etwas stutzig, denn es widerspricht doch gar zu sehr der sonstigen geschichtlichen und kirchlichen Schätzung dieses Apostels. Gegensätze hat Dürer zweifellos darstellen wollen. Die wuchtige Gestalt des Paulus, dessen gesammelte Willensenergie und feurige Tatkraft uns aus seinem Auge gleichsam androht, ist nach Form und Farbe das Widerspiel zu dem schlanken, mildblickenden Johannes mit der Melanchthonstirn und der sanften Körperneigung. Nun stehen die vier Männer als die Vertreter christlicher Glaubensgedanken und mahnen die Gemeinde in vier Sprüchen aus ihren Schriften, die als Unterschriften angebracht waren, vor dem Verderben durch irrige Lehre und sündiges Leben. Wir dürfen dieses letzte große Künstlerbekenntnis Dürers nicht ein protestantisches Bekenntnis nennen. Protestanten in unserem Sinne hat es damals vor dem Reichstage zu Speier überhaupt nicht gegeben. Eher würden wir diese zwei Tafeln lutherische Bilder heißen dürfen, wenn nicht mit diesem Beiwort ganz von selbst die Erinnerung an so viel landeskirchliche und lehrgesetzliche Kümmerlichkeit auftauchte; auch läge wohl leicht etwas unnötig Verletzendes für die Katholiken in dem Worte. So werden wir uns damit begnügen können, zu sagen: diese kernhaft männlichen Glaubensgestalten

sind der klassische künstlerische Ausdruck des Reformations-zeitalters. Sie sind eine Tat von so unermeßlichem Lebensinhalt, daß sie in dieser ruhigen Größe und Schlicht-heit nur aus einer völlig mit sich geklärten Seele stammen können. Sie sind das übermächtige Schlußwort Dürer-scher Kunst.



7.
Die niederländische Reise

Der am 12. Januar 1519 plötzlich erfolgte Tod des Kaisers Maximilian mußte Dürer um so schmerzlicher treffen, als er damit nicht nur einen gütigen Gönner und Freund verlor, sondern auch in den Grundlagen seines wirtschaftlichen Daseins erschüttert wurde. Denn der Rat zu Nürnberg weigerte sich, ihm den vom verstorbenen Kaiser aus der Stadtsteuer zugewiesenen Jahresgehalt von 100 Gulden weiterzuzahlen, bis nicht der neue Herr eine neue Bestätigungsurkunde ausgestellt habe; er mochte durch diesen Abzug nicht die Stadtsteuer aufs Ungewisse vermindern, handelte also nicht böswillig, sondern in bedächtiger Staatsweisheit. Wir erinnern uns dabei ebensowohl daran, daß Dürers Einkommensverhältnisse nicht eben allzu reichliche zu nennen waren, als auch daran, daß 100 Gulden damals eine recht ansehnliche Summe darstellten, deren Ausfall demnach der Meister bitter empfinden mußte. So klagte er denn in einem Briefe vom Januar oder Februar 1520, den er an des Kurfürsten von Sachsen Hofkaplan Georg Spalatin richtete, daß er zurzeit in Not sei, obwohl ihm Seine kurfürstliche Gnaden 200 Gulden an Gold und 20 Ellen Damast zu einem Rock geschenkt habe. „Denn Kaiserliche Majestät löblichen Gedächtnisses, der mir zu früh verschieden ist, hatte mich aus Gnade versehen auf meine viele gehabte lange Mühe, Sorge und Arbeit. Aber die hundert Gul-

den, mein Leben lang alle Jahre von der Stadtsteuer aufzuheben, die ich dann jährlich bei Kaiserlicher Majestät Lebzeiten aufgehoben haben, die wollen mir meine Herren jetzt nicht reichen. Muß also in meinen älteren Tagen Mangel leiden und meine lange Zeit, Mühe und Arbeit an Kaiserlicher Majestät ist verloren. Denn so mir mein Augenlicht oder die Freiheit meiner Hand abgehen würde, würde meine Sache nicht wohl stehen."

Als nach langem Schwanken die neue Kaiserwahl auf Karl V. fiel und der Zeitpunkt seiner Krönung in Aachen festgesetzt worden war, da trieb es Dürer mit all den anderen, die ihre Hoffnung auf den Neugewählten setzen mußten, selbst ins kaiserliche Hoflager zu reisen und die Vollziehung der Bestätigungsurkunde zu erbitten, die er sich daheim schon hatte anfertigen lassen und in der er sich berechtigt glaubte, auch fernerhin die Erhebung des Jahresgehalts von 100 Gulden sowie die einmalige Gabe von weiteren 200 Gulden zu beanspruchen.

Nach der Krönung wollte Karl zur Huldigung nach den Niederlanden kommen. Dorthin beschloß der Meister darum seine Schritte zu lenken. Und wie er einst über die Alpen zog, um an den Mittelpunkt des reichsten Kunstlebens zu eilen, so plante er nun den Weg den Rhein hinab in jene gesegneten Lande, die neben Italien die glänzendste Kunstentfaltung zeigten. Dort, so meinte er, würde auch klingender Gewinn für ihn zu holen sein, denn er hielt mit Recht dafür, daß die wohlhabenden Kunstliebhaber in den dortigen Handelsstädten seine Blätter begierig kaufen würden. War doch Antwerpen, das eigentliche Ziel der Fahrt, damals eine überaus bedeutende und begüterte Weltstadt. So fügte er dem Reisegepäck eine große Menge seiner Kunstwaren bei und betrieb dabei die Reisevorbereitungen um so lebhafter, als

gerade damals wieder die Pest in Nürnberg ausgebrochen war und jeder, der es vermochte, die verseuchte Stadt eilends verließ.

Aber ehe er den endgültigen Auszug in die Ferne begann, besuchte er noch als frommer Christ mit seiner Frau den berühmten Wallfahrtsort Vierzehnheiligen, um für sein Vorhaben den fürbittenden Segen der vierzehn Nothelfer zu erflehen. Er übernachtete dabei in Bamberg im Gasthaus „Zum wilden Mann", wo er aber nichts für Zehrung und Nachtlager zu bezahlen hatte, da der kunstliebende Erzbischof Georg es sich zur Ehre schätzte, des berühmten Meisters Gasthofsrechnung aus der fürstlichen Kammer zu bezahlen.

Am Donnerstag den 12. Juli 1520 verließ Dürer mit seiner Frau Agnes und deren Magd Susanna die geliebte Vaterstadt und begann, ein Fünfzigjähriger, die lange Fahrt, die ihn mehr als fünfviertel Jahr von der Heimat fernhalten sollte und die zu den wenigen großen Ereignissen seines Lebens gehört.

Nicht in der Urschrift von des Meisters Hand, aber in gut beglaubigten Abschriften ist Dürers Tagebuch von der niederländischen Wanderschaft auf uns gekommen, ein Büchlein von unschätzbarem Werte für unsere Kenntnis nicht allein vom äußeren Verlaufe jener Reise, sondern auch vom inneren Erleben Dürers. Und haben wir uns im vierten Abschnitt dieser Lebensbeschreibung mit vielem Vergnügen jenen Briefen hingegeben, die der Künstler einst von der Lagunenstadt aus an den Freund daheim gerichtet hatte, und die doch nur eine willkürliche Auswahl kurz geschilderter Erfahrungen bieten, so werden wir mit um so lebhafterer Teilnahme einen Einblick in die Blätter dieses äußerst sorgsam geführten, umfangreichen Tagebuchs tun. Nur müssen wir uns dabei nicht

ein Tagebuch denken, das nach Backfischs Art verschwiegenen Blättern weiche Gefühlsergüsse anvertraut. Es ist streng sachlich gehalten und birgt in sich nur einen einzigen Gemütsausbruch, und der ist dann freilich um so ergreifender, wie wir an späterer Stelle wahrnehmen werden. Aber auch nach einer eingehenden Schilderung von Land und Leuten werden wir in diesen Aufzeichnungen vergeblich suchen. Denn im Grunde ist dieses Tagebuch mehr ein Ausgabebuch, in dem Dürer mit ausführlicher Sorgfalt in erster Linie alles das verzeichnet, wo er gewohnt, gegessen und getrunken, und was er für Zehrung und Herberge ausgegeben hat, also eine trockene Aufzählung von Zahlen und Namen, wobei wir denn trotz aller genauen Buchführung den Eindruck gewinnen, daß Dürer in Geldsachen durchaus kein nüchtern rechnender Geschäftsmann war; er nahm mancherlei ein, gab aber viel aus, denn er hatte kostspielige Sammelliebhabereien und war unermüdlich freigebig im Verschenken seiner Kunstblätter, so daß wir manchmal die Empfindung haben, als sei die übelberüchtigte Habgier seiner Frau vielleicht gar nichts anderes gewesen als ein wohlangebrachtes wirtschaftliches Zusammenhalten des Geldes, das dem Maler selbst recht schwer gewesen zu sein scheint. Jedenfalls macht die Reise nicht den Eindruck, als sei sie von einem ärmlichen Mann in gedrückter Lage unternommen, sondern vielmehr als sei sie der Triumphzug eines berühmten freien Meisters in wohlhäbigen Verhältnissen.

Das Tagebuch hebt also an: „Am Donnerstag nach Kiliani habe ich, Albrecht Dürer, auf meine Kosten mich mit meinem Weibe von Nürnberg weg in das Niederland gemacht. Und da wir desselben Tags durch Erlangen zogen, so behauseten wir zur Nacht in Baiersdorf und

verzehrten daselbst 3 Pfund minder 6 Pfennig. Danach sind wir am Freitag nach Forchheim gekommen und gaben da für Geleit 22 Pfennig. Von da fuhren wir nach Bamberg und da schenkte ich dem Bischof ein gemaltes Marienbild, unserer Frauen Leben, eine Apokalypse und für einen Gulden Kupferstiche. Der lud mich zu Gast, gab mir einen Zoll und drei Empfehlungsbriefe und löste mich aus der Herberge (für 4 Pfund 6 Pfennige), da ich fast einen Gulden verzehrt hatte. Item ich habe dem Fuhrmann 6 Gulden an Gold gegeben, der mich von Bamberg nach Frankfurt fährt. Item Meister Laux Benedict und Hans, die Maler, haben mir den Wein geschenkt. 4 Pfennig für Brot, mehr 13 Pfennig zum Abschiedsimbiß."

In diesem Tone geht das ganze Buch fort. Wir bemerken dabei, daß damals ein rheinischer Gulden, der einen Gebrauchswert von etwa 20 Mark hatte, zu 8 Pfund 12 Pfennig berechnet wurde, so daß also ein Pfund dem jetzigen Werte entsprechend beinahe 2½ Mark gegolten hat. Das Pfund hatte 30 Silberpfennige, der Silberpfennig würde also einem heutigen Werte von etwa 8 Pfennig entsprechen. Weiter ist zu beachten, daß es damals als Zeichen der Verehrung allgemein Sitte war, den Freunden den Wein als Gastgeschenk in die Herberge oder auf das Schiff zu schenken. Daher immer wieder diese zahllosen verzeichneten Gaben zum Ehrentrunk. Aber auch sonst scheint Meister Albrecht kein Weinverächter gewesen zu sein, und es will uns manchmal dünken, als hätte er für seine zarte Gesundheit besser getan, etwas mäßiger dem Alkohol zuzusprechen, als wie es bei ihm Sitte war nach dem alten germanischen Erbübel.

Nun kann es natürlich nicht unsere Aufgabe sein, die Reisenden auf all ihren Zollstationen und Herbergen

zu begleiten und jeden Rechnungsbetrag hier zu verzeichnen. Aber den weiteren Verlauf der Fahrt müssen wir doch betrachten, weil eben die kurzen nüchternen Aufzählungen gelegentlich von Bemerkungen unterbrochen sind, die uns einen tiefen Einblick in das Leben des Tagebuchschreibers, in seine Seele und in seinen Ruhm tun lassen.

Zu Schiff geht also die Fahrt den Main und den Rhein abwärts. Der Zollbrief des Bamberger Kirchenfürsten erweist sich von Nutzen, denn an vielen Zollstätten wird von dem Durchreisenden keine Abgabe erhoben. Und überall gab's gute Freunde oder Verehrer, die dem berühmten Meister gern gefällig waren. So schon in Schweinfurt. „Da lud mich Doktor Rebart ein, und er gab uns Wein ins Schiff. Man ließ mich auch zollfrei fahren. 10 Pfennig für ein gebraten Huhn. 18 Pfennig in die Küche und dem Kind," also für Trinkgelder, die beim Doktor Rebart zu zahlen waren. Am 20. Juli kamen die Reisenden nach Frankfurt, wo der bekannte Tuchhändler und Besteller des nach ihm genannten Altargemäldes, Jakob Heller, den Wein in die Herberge spendete. Von Frankfurt nach Mainz kostete dann die Fahrt auf dem Schiff 1 Gulden und 2 Pfennige. In Mainz verdingte man sich für das Kölner Schiff und so folgte nun die Rheinfahrt, über deren landschaftliche Schönheit Dürer freilich kein leises Wörtchen äußert. Desto zahlreicher werden in diesen gesegneten Gauen natürlich die Weinspenden seiner Verehrer. Am 25. Juli war Köln erreicht, und damit hatte die Schiffsreise ein Ende. Hier wohnte ein Vetter, Niclas Dürer, dem schenkte der Meister seinen schwarzen gefütterten Rock mit Samt verbrämt, und seiner Frau gab er einen Gulden. „Auch hat man uns eine Collation im Barfüßerkloster gegeben,

und der eine Mönch hat mir ein Fazalet (Fazzoletto, Taschentuch) geschenkt."

Von nun an ging die Fahrt im Wagen weiter, über Sittard und Stockheim ins vlämische Land, wo nunmehr nicht mehr nach Pfennigen, sondern nach Stübern (etwa 80 Pfennige Wert) gerechnet wurde. Am Donnerstag den 2. August fuhren die Reisenden in Antwerpen ein und faßten da zunächst festen Fuß. Noch am Abend des Ankunftstags begannen die Ehrungen des Ankömmlings. Der Vertreter des berühmten Handelshauses der Fugger, mit Namen Bernhart Stecher, gab ihm „ein köstlich Mahl, aber mein Weib aß in der Herberge." Bei Jobst Plankvelt wurde Standquartier genommen. Da wurden monatlich 11 Gulden für Stube und Kammer nebst Betten gegeben. Das Essen kostete 2 Stüber täglich. Trinken wurde besonders bezahlt. Dürer selbst aß mit seinem Hauswirt zusammen, „aber mein Weib und Magd mögen in der oberen Küche essen" — was wir heute nicht gerade sehr ritterlich finden würden. Dann begann die Besichtigung der Sehenswürdigkeiten. Erst ging's in des Bürgermeisters Haus, „neu gebaut, über die Maßen groß und sehr wohl geordnet, mit überschwänglichen schönen großen Kammern, ein köstlich verzierter Turm, ein übergroßer Garten, in Summa ein solch herrlich Haus, desgleichen ich in allen deutschen Landen nie gesehen habe" — so staunt der biedere Meister die niederländische Kunstherrlichkeit an und macht es dabei, wie es Reisende allewege gern tun, die, von der heimischen Enge und Geschäftsmühe befreit, in überschwänglicher Reiselust ihr Herz so weit und ihre Augen so offen halten, daß gegenüber dem Glanz der Ferne die eigene Heimat schier in Dumpfheit und Nichtigkeit zu versinken droht. „Und am Sonntag luden mich die Maler auf

ihre Stube mit meinem Weib und meiner Magd und hatten alle Dinge mit Silbergeschirr und anderem köstlichen Gezier und überköstlichem Essen. Es waren auch ihre Weiber alle da. Und da ich zu Tisch geführt ward, da stand das Volk auf beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn. Es waren auch unter ihnen gar treffliche Personen von Namen, die sich alle mit tiefem Neigen auf das Allerdemütigste gegen mich erzeigten. Und sie sagten, sie wollten alles das tun, so viel als möglich, was sie wüßten, das mir lieb wäre. Und wie ich also verehrt saß, da kam der Herren von Antwerpen Ratsbote (der Stadtsyndikus Adrian Horebouts) mit zwei Dienern und schenkte mir von Rats wegen vier Kannen Wein, und die Herren ließen mir sagen, ich solle hiermit von ihnen verehrt sein und ihren guten Willen haben. Dafür sagte ich ihnen untertänigsten Dank und erbot meine untertänigsten Dienste. Danach kam Meister Peter, der Stadt Zimmermann, und schenkte mir zwei Kannen Wein mit Erbietung seines willigen Dienstes. Also daß wir lange fröhlich beieinander waren. Und spät in der Nacht begleiteten sie uns mit Windlichtern gar ehrlich heim und baten mich, ich sollte ihren guten Willen haben und annehmen und sollte machen, was ich wollte, dazu wollten sie mir alle behilflich sein. Da dankte ich ihnen und legte mich schlafen." So wurde in der großen Kunststadt der deutsche Meister von den Kunstgenossen und von der Obrigkeit hoch gefeiert und es mochte ihm wieder durch die Seele ziehen, was er einst von Venedig aus geschrieben hatte: Hier bin ich Herr, daheim aber ein Schmarotzer.

Jedenfalls aber hat Dürer den Ruhm seines Namens in dankbarem Stolze genossen, ohne irgendwie an Schlichtheit des Sinnes oder gar an Strebensfreudigkeit und

Lerneifer etwas einzubüßen. Auf Festtage folgten Arbeitswochen. Und das Tagebuch berichtet von mancherlei Konterfeien und vielen anderen Zeichnungen, die der Unermüdliche anfertigt. Dazwischen heißt's denn auch einmal: „Zwei Stüber um Butter gegeben. Ein Stüber für Birnen und Brot." Auch die Schreiner erhalten 2 Stüber, als sie im Zeughaus die Triumphpforte zeigen, die für Kaiser Karls Einzug errichtet werden soll. An Einladungen ist dabei kein Mangel; Kaufleute wie Maler beeilen sich, den deutschen Meister zum Essen und Trinken zu bitten, und diese Tafelfreuden werden zumeist als „gar köstlich" verzeichnet. Das geht denn freilich nicht ohne Gegengaben ab und oft verzeichnet das Buch, daß Dürer für 1 Gulden oder für 3 Pfund „Kunst geschenkt" habe. Auch das Sammeln fängt an; gab es doch in der berühmten Handelsstadt genug Waren und Wunder der Kunst und der Natur, die aus den neu entdeckten fernen Weltgegenden stammten und durch die kühnen Seefahrer nach Europa gebracht worden waren. Ein indisches Holzschild ward ihm geschenkt und als „ein calacutisch Wehr" verzeichnet; ein Bambusrohr wird „der röhren leichten Hölzer eins" genannt. Ein Verehrer spendet ein Fäßlein voll eingemachten Zuckers, ein anderer verehrt der guten Frau Agnes einen grünen Papagei. Unter so manchem Kaufherren und Malergenossen kommt dann auch der berühmte Erasmus von Rotterdam vor, der dem Nürnberger ein spanisches Mäntelchen schenkt und „drei konterfettisch Mann", also drei Männerbildnisse. Einen großen Eindruck macht auf den Reisenden das Kirchenwesen der reichen Stadt. „Item unserer Frauen Kirchen zu Antwerpen (die gotische Kathedrale) ist übergroß, also daß man viele Messen auf einmal darinnen singt, daß doch keins das andere irrt. Und haben allda köstliche Stif-

tungen, davon sind bestellt die besten Musiker, die man haben mag. Die Kirche hat viel andächtiges Gottesdienst und Steinwerk und sonderlich einen hübschen Turm. Auch bin ich gewesen in der reichen Abtei zu St. Michael, die haben von Steinmaßwerk die köstlichsten Emporen, die ich je gesehen habe, auch ein köstliches Gestühl in ihrem Chor." Und vollends erfreut sich des Meisters farbenfrohes Auge und frommes Herz, als er am Sonntag nach unser lieben Frauen Himmelfahrtstage, also am 19. August, den „großen Umgang", die prunkvolle Prozession sieht, in welcher die Kirche all ihren Pomp und Glanz zur Schau trägt. Und so sehr ist sein Sinn von diesem geistlichen Schaugepränge eingenommen, daß Dürer eine ganz ausführliche Schilderung dieses festlichen Zuges entwirft, der fast zwei Stunden lang währte, als er vor der Reisenden Wohnung vorüberzog.

Das Hauptquartier blieb auch fernerhin in Antwerpen, wo Frau und Magd Wohnung behielten, wenn Dürer selbst nun wieder ausflog. Vorerst fuhr er noch Ende August über Mecheln nach Brüssel, wo er mit jenen Nürnberger Ratsherren zusammentraf, die die Reichsinsignien zur Krönung des Kaisers überbringen sollten und die den heimischen Meister hoch ehrten. Sehr vielerlei gab's in Brüssel zu sehen. So des Königs Haus, „hinten hinaus die Brunnen, Labyrinthe, Tiergarten, daß ich lustigere Dinge, mir gefälligere gleich einem Paradiese nie gesehen hab." Dann das Rathaus, „groß und von schöner Maßwerk gehauen, mit einem herrlichen durchsichtigen Turm." „Auch habe ich gesehen die Dinge, die man dem König aus dem neuen Goldland (Mexiko) gebracht hat, eine goldene Sonne, eine ganze Klafter breit, desgleichen einen ganz silbernen Mond, ebenso groß, des-

gleichen zwei Kammern von solchen Rüstungen, desgleichen von allerlei Waffen. Harnisch, Geschütz, wunderliche Schilde, seltsame Kleidung, Bettgewand und allerlei wunderbarliche Dinge zu manchem Brauch, das viel schöner anzusehen ist als Wunderdinge. Diese Dinge sind alle köstlich gewesen, daß man sie schätzt auf hunderttausend Gulden wert. Und ich hab all mein Lebtag nichts gesehen, das mein Herz also erfreut hat wie diese Dinge. Denn ich habe darin gesehen wunderliche künstliche Dinge und habe mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen." So steht der Sohn der alten Welt vor den Wundern der neuen in staunendem Entzücken. Und wenn der Beschauer gar noch so eifrig war, seine Kenntnisse zu mehren und so begierig, Schönes zu schauen, wie dieser schönheitsdurstige und wissenshungrige Mann, dann mußte ihm ja angesichts all dieser ungeahnten Schätze das Herz vor Verwunderung und Freude weit aufgehen. So hat Albrecht Dürer Brüssels königliche Herrlichkeit mit Behagen genossen. Auch hat die Statthalterin Margarete dort nach ihm geschickt und ihm zugesagt, sie wolle seine Fürsprecherin bei König Karl sein, „und hat sich sonderlich ganz tugendlich gegen mich gezeigt". „Hab ihr meine gestochene Passion geschenkt", erzählt der Meister, denn auch Fürsten dieser Welt pflegen ihre Gunst nicht ganz ohne Erwartung einer Gegengabe zu spenden. Auch der Große im Reich der Geister weilte zur Zeit in Brüssel: Erasmus von Rotterdam, von dem Dürer eine Kohlezeichnung fertigt und dem er die Kupferstichpassion schenkt. Des berühmten Kunstgenossen Hugo van der Goes Bilder in der Kapelle des Grafen von Nassau läßt er sich zeigen und nennt sie preisend „gute Gemälde".

Am 2. September kehrte Dürer nach Antwerpen zu-

rück und schenkte seiner Magd ein Höcken, also ein uns unbekanntes Kleidungsstück für 2 Gulden. Unterdessen hatte seine Frau für ein Waschbecken, für einen Blasebalg, für einen Schüsselnapf, für Pantoffeln, für Holz zum Kochen, für Kniehosen, für ein Papageienhaus und für zwei Krüge 4 rheinische Gulden, und noch sonst für Essen, Trinken und allerlei Notdurft 21 Stüber verausgabt. Dürer selbst fängt an seine Garderobe zu vervollständigen, läßt sich nicht nur 7 Ellen Samt schenken, sondern gibt auch 31 Stüber für ein rotwollenes Hemd und 23 Stüber für ein „küllrücken Kürschen" d. h. für einen Pelz aus Kaninchenrücken aus. Eine rote Farbe, die man in den Ziegelsteinen findet, beschäftigt ihn sehr; allerlei gute Dinge, wie holländische Tonpfeifen, Schalen aus Ahornholz, Ochsenhörner, Hörner von anderem seltenen Getier und ähnliches handelt er ein; verkauft und verschenkt aber auch viele Kupferstiche. Dieses tägliche Gleichmaß wurde am 23. September durch den feierlichen Einzug Kaiser Karls in Antwerpen unterbrochen. Dürer kaufte sich das gedruckte Programm des Festes und hat sich deshalb in seinem Tagebuch auf die knappe Bemerkung beschränkt, der König sei mit einem köstlichen Triumph empfangen worden. „Da waren die Triumphbögen gar köstlich geziert mit Kammerspielen, großer Freudigkeit und schönen Jungfrauenbildern, desgleichen ich wenige gesehen habe." Später hat er von diesem Einzuge an Melanchthon erzählt, die schönsten Jungfrauen seien fast ganz nackt und nur von einem dünnen und durchsichtigen Schleier umhüllt gewesen; sie haben also wohl irgendetwas Mythologisches oder Allegorisches dargestellt. Der junge Kaiser habe die Mädchen keines Blicks gewürdigt, er aber, Dürer, sei gern herangekommen, um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten.

„Ich, weil ich ein Maler bin, habe mich ein bißchen unverschämter umgeschaut," so berichtete er selbst.

In diesen Tagen lesen wir zwischen all den Bildnissen, die Dürer von den Leuten seiner Umgebung zeichnet, auch von einem Gemälde, das ihn selbst darstellt. Der Raffaelschüler Thomas Vincidor von Bologna „hat mich konterfeit, das will er mit ihm gen Rohm führen". Das Bild selbst ist verschollen, doch gibt uns von ihm ein Kupferstich gute Kunde, den im Jahre 1629 A. Stock danach gefertigt hat. Es zeigt uns den bekannten Dürerkopf mit rund geschorenem Bart und wallendem Lockenhaar, auf dem Haupte das Barett. Wir dürfen wohl annehmen, daß das Bild ähnlich gewesen ist, wenn es auch die Züge des Meisters weicher und inhaltleerer wiedergibt, als der das selbst bei seinen Bildnissen tut. Auch geht der Blick freier und offener ins Weite, als Dürer das von sich zu malen pflegte; er zeichnet das Auge mehr in sich versenkt, grüblerischer, was aber wohl damit zusammenhängen mochte, daß er sich nah im Spiegel sah. Weltoffen und schauensfroh wie der Künstler war, mag er wohl auch so frei in die Welt hinausgeschaut haben, wie der Italiener ihn hier abgebildet hat.

Der eigentliche Zweck der Reise hatte immer noch nicht erreicht werden können. So entschloß sich Dürer, dem Kaiser nach Aachen zu folgen. Am 4. Oktober verließ er Antwerpen, am 7. kam er in der Krönungsstadt an. Da hat er zunächst das Münster Karls des Großen angestaunt und vor allem die Porphyrsäulen bewundert, die der Frankenkönig einst von Ravenna (Dürer meint irrigerweise von Rom) aus dem Palaste des Theoderich entführt und hier eingesetzt (Dürer: „eingeflickt") hatte. Auch wurden die hochberühmten Reliquien beschaut: „Kai-

ser Heinrichs Arm, unsern Frauen Hemd, Gürtel und andere Dinge".

Endlich am 27. Oktober fand des Kaisers Krönung statt. „Da hab ich gesehen alle herrliche Köstlichkeit, dergleichen keiner, der bei uns lebt, köstlicher Ding gesehen hat." Aber die Bestätigungsurkunde war noch immer nicht zu erhalten. Darum verließ der Reisende Aachen und fuhr nach Köln, wo er am 28. Oktober eintraf. Hier feierte er ein Wiedersehen mit den Nürnberger Krongesandten, die ihn schon in Aachen freigehalten hatten und nun wieder für seine Zehrung nichts ersetzt haben wollten. Diese Ehrenerweise taten dem Maler wohl, aber er hat sie doch einigermaßen vergelten müssen und es scheint ihm etwas hart angekommen zu sein, sich von etlichen erstandenen Kunst- und Naturschätzen trennen zu müssen, damit sie eine würdige Gegengabe darstellten.

In Köln kaufte Dürer um 5 Weißpfennig einen Traktat Luthers und für 1 Weißpfennig „die Kondemnation Lutheri, des frommen Manns." Auch ließ er sich für 2 Weißpfennige die Tafel, d. h. das Altargemälde, jetzt im Dom, damals in der Rathauskapelle, „aufsperren die Meister Stephan zu Köln gemacht hat", und mit dieser Bemerkung hat er möglich gemacht, daß der Maler des berühmten Dombildes von den Nachfahren wieder entdeckt wurde; denn man wußte bis dahin nicht mehr, daß Stephan Lochner sein Schöpfer gewesen war. Und nun konnte Dürer endlich in sein treues Büchlein die Nachricht eintragen, daß die Bestätigung des Leibgedings durch den Kaiser erfolgt sei. „Mir ist meine Confirmacia von dem Kaiser an meine Herren von Nürnberg worden am Montag nach Martini, im 1520. Jahr, mit großer Mühe und Arbeit". So konnte er Köln verlassen und fuhr zu Schiff rheinabwärts über Zorn und Düsseldorf

nach Nymwegen. Von hier ging's erst auf der Maas und dann auf Bauernpferden nach Herzogenbusch, „eine hübsche Stadt, hat eine anständige schöne Kirche". Am 22. November kehrte Dürer nach siebenwöchentlicher Abwesenheit nach Antwerpen in Jobst Planckvelts Haus zurück. Da hatte seine Frau und seine Magd inzwischen 7 Kronen verzehrt und allerlei Dinge, 4 Gulden wert, gekauft; und dazu war am Martinstag im Dom der Frau Agnes ein Beutel mit einigen Gulden Inhalt abgeschnitten worden. „So ist der Beutel und was drin ist gewesen, auch 1 Gulden wert gewesen, und etliche Schlüssel waren darin."

In das fleißige Stilleben kam die aufregende Nachricht, zu Zieritzee auf Seeland habe eine große Sturmflut einen Walfisch gelandet, der sei mehr als 100 Klafter lang, könne aber nicht vom Ufer fort, so daß die Leute sich schon vor dem großen Gestank fürchteten, den er verursachen werde, wenn er eingehen würde. „Denn er ist so gar groß, daß sie meinen, man könne ihn in einem halben Jahr nicht aufhauen und Öl von ihm sieden." Solch gewaltiges Naturwunder mußte der Meister sehen. Und so machte er sich am 3. Dezember wieder auf den Weg und ritt zunächst nach Bergen. Hatte Frau Agnes über die neue Wanderung gebrummt, so daß sie versöhnt werden mußte? Jedenfalls kaufte ihr der Gatte in Bergen „ein niederländisch dünn Tuch auf den Kopf, kostet 1 Gulden 7 Stüber", in welcher Kleidung er sie dann auch mit Metallstift auf grauem Papier gezeichnet hat. Die Winterreise verlief nun nicht ohne Beschwerden. Es gab mancherlei Sturm und Unwetter. „Aber zu Arnemuyden, da ich anfuhr, da geschah mir ein großer Unglücksfall. Da wir ans Land stießen und unser Seil auswarfen, da drängte ein großes Schiff neben uns so kräftig auch

heran, und wie ich im Gedränge jedermann vor mir aussteigen ließ, so daß niemand als ich, Georg Kößler (ein Nürnberger Kaufmann, den Dürer unterwegs getroffen hatte), zwei alte Weiber und der Schiffsmann mit einem kleinen Buben im Schiff blieben. Als sich nun das andere Schiff neben uns drängte und ich noch also mit den Genannten auf dem Schiffe waren, ohne daß wir ausweichen konnten, da zerriß das starke Seil und es kam im selben Augenblick ein starker Sturmwind, der trieb unser Schiff mit Gewalt hinter sich. Da schrien wir alle um Hilfe, aber niemand wollte sich wagen. Da schlug uns der Wind wieder in die See. Da raufte sich der Schiffsmann und schrie, denn seine Knechte waren alle ausgetreten und das Schiff war ungeladen. Da war Angst und Not, denn der Wind war groß und nicht mehr denn sechs Personen im Schiff. Da sprach ich zum Schiffsmann, er sollte sich ein Herz fassen und Hoffnung zu Gott haben, und nachdenken, was zu tun wäre. Sagte er, wenn er das kleine Segel könnte aufziehen, so wollten wir versuchen, ob er wieder möchte anfahren. Also halfen wir mühsam einander und brachten zuletzt das Segel halb auf und fuhren wieder an. Und da die an Land sahen, die uns aufgegeben hatten, wie wir uns behalfen, da kamen sie uns zu Hilfe und so kamen wir ans Land." Man hat angesichts dieser Erzählung auf jenen ganz ähnlichen Vorgang in Goethes Leben hingewiesen, als der Dichter auf seiner Rückreise von Sizilien angesichts der drohenden Klippen Capris die aufgeregte und in der Furcht zügellos gewordene Schiffsmannschaft durch seine Ruhe und Umsicht wie durch sein Verweisen auf Gottes Hilfe beschwichtigt und zu neuer erfolgreicher Tätigkeit angespornt hat. Ebenso nahe oder eigentlich noch weit näher liegt der Hinweis auf des Apostel Paulus gleiches Verhalten in ähnlicher Lage,

da er die im Seesturm verzweifelnden Schiffsleute durch Rat und Mahnung zu gutem Mute und frischer Tat reizte. Immer ist es die Mahnung, daß Gott in der Not nur den Vertrauenden und Sichregenden helfe, die uns aus solchen Schilderungen als kraftgebend entgegenleuchtet.

Als Dürer schließlich nach mühseliger Reise in Seeland ankommt, da hat die Flut den Walfisch wieder flott gemacht und weggeführt, so daß sich der ganze nicht ungefährliche Ausflug als erfolglos erweist. Und er erhält dadurch noch eine besonders schmerzliche Wendung, daß der Heimkehrende unterwegs erkrankt.

Am 14. Dezember langte Dürer wieder in Antwerpen an. Das neue Jahr brachte zu aller fleißigen Arbeit und zu all den Einkäufen und Verkäufen den Mummenschanz des Karneval mit mancherlei Lustbarkeit, der sich der Nürnberger Meister willig hingab, mit genießend und mit helfend. So machte er den Leuten des Fuggerschen Hauses eine Zeichnung „zur Mummerei"; aber auch andere Besteller erhielten solche Vorlagen für den Maskenscherz. Am 10. Februar früh als am Fastnachtstage wurde er mit seiner Frau von den Goldschmieden zu Tisch geladen. „In ihrer Versammlung waren viel tapfere Leute, hatten ein überköstliches Mahl zugerichtet und taten mir übermäßig große Ehre. Und auf die Nacht lud mich der alte Amtmann der Stadt ein, gab ein köstliches Mahl und tat mir große Ehre. Da kamen viele seltsame Mummer (Masken) hin. Am Montag zu Nacht hat mich Fastnacht geladen Herr Lopez (Gesandter des Königs von Portugal) zu dem großen Bankett, welches bis 2 Uhr währte und sehr köstlich war . . . Und auf dem obgemeldeten Feste waren gar viel köstliche Mummers, sonderlich Tomasin Pombelli", dem Dürer selbst den Entwurf zu seiner Maske gemacht hatte.

Die Zeit der Heimreise näherte sich. Noch im März gab Dürer einen kleinen Ballen als Frachtgut nach Nürnberg auf, der allerlei eingekaufte Schätze enthielt. Nun wurde daran gedacht, für Geschenke an die Freunde daheim zu sorgen, denen man doch Andenken an die Reise mitbringen wollte. Seidene Gürtel, Borten und Handschuhe wurden erstanden, um die befreundeten Frauen damit zu schmücken. Für Pirkheimer wurde ein großes Baret, ein Schreibzeug aus Büffelhorn, eine Silbermedaille Kaiser Karls, 1 Pfund Pistaziennüsse und 3 Zuckerrohre ausgewählt. Für Caspar Nützel, den einflußreichen Ratsherrn und Vorkämpfer der Reformation, war ein großer Elendsfuß bestimmt. Jakob Muffel, der auch ein bekannter Ratsherr war, erhielt ein scharlachenes Brusttuch, Hieronymus Holzschuher, durch sein Bildnis jetzt weltbekannt, ein „übergroß Horn“. Das wurde alles in einen großen Ballen gepackt, der nach Nürnberg vorausgesandt ward und dem bald noch einmal ein dritter kleinerer Ballen nachgeschickt wurde. Inzwischen machte Dürer im April einen Ausflug nach Brügge, „eine herrliche, schöne Stadt“, in der die Kunstschätze gebührend bewundert wurden, namentlich die Gemälde von Roger van der Weyden und Hugo van der Goes, aber auch „das alabasterne Marienbild, das Michelangelo in Rom gemacht hat“; und von da ging es nach Gent, wo Dürer auch hoch gefeiert wurde. „Da kam zu mir der Vorsteher der Malergilde und brachte mit sich die übrigen Vorsteher, erboten mir große Ehre, empfingen mich gar herrlich, boten mir an ihren guten Willen und Dienst und aßen mit mir zu Nacht.“ Mit besonderer Freude sah der Maler hier das hochberühmte Altarwerk der Gebrüder van Eyck, „das ist ein überköstlich, hochverständig Gemälde, sonderlich die Eva, Maria und Gott Vater sind sehr gut“. Aber auch le-

bendige Löwen waren in der großen Stadt zu sehen, und Dürer ließ sich's nicht entgehen, einen davon „mit dem Stift" zu zeichnen. Die Zeichnung befindet sich heute auf der Hofbibliothek in Wien. „Gent ist hübsch und eine wunderliche Stadt", faßt der Reisende sein Urteil zusammen, und erwähnt noch einmal vieler Ehre, die ihm dort die Berufsgenossen erwiesen hatten.

Wieder kam Dürer nach Antwerpen zurück und setzte sein fleißiges Leben fort, dessen sonstige Vergnüglichkeit dieses Mal aber in der dritten Woche nach Ostern durch „ein heißes Fieber, mit einer großen Ohnmacht, Unlust und Hauptwehe" unliebsam gestört wurde. Ganz gesund ist Dürer dort nicht wieder geworden, und zu den mancherlei verzeichneten Zehrungskosten, Einkäufen und Spielverlusten kommen jetzt auch häufige Einzeichnungen von Ausgaben für den Doktor, den Apotheker und den Bader. Doch hat es auch in dieser Zeit nicht an mancherlei Einladungen zu „köstlichen Mahlzeiten" gefehlt. Und es scheint fast, daß in jenen letzten Wochen der Meister seinen Fleiß verdoppelt hat, denn er weiß fortgesetzt von den verschiedensten Arbeiten zu erzählen, die er ausgeführt hat. Aber auch von den Werken anderer weiß er zu berichten, die ihm zu Gesicht kommen. Da wundert's ihn sehr, wie ein 18jähriges junges Mädchen, die Tochter des berühmten Miniaturmalers Gerhard Herbart, ein so hübsches Bild hat zeichnen können, wie er's von ihr für einen Gulden erstand. „Ist ein großes Wunder, das ein Weibsbild also viel machen soll."

Ende Mai ging Frau Dürer zur Beichte, wofür ihr Gatte dem Mönche acht Stüber gab. Er selbst war nicht lange vorher zur Beichte gegangen und hatte dem Beichtvater zehn Stüber gereicht. So hielten beide an den katholischen Gebräuchen fest, wiewohl der Meister

schon längst lutherisch gesinnt war. In diesen Übergangszeiten vereinigte sich eben beides recht wohl miteinander. Im übrigen ist noch von mehrfachem Verkehr mit den sächsischen Augustinermönchen in Antwerpen die Rede; verschiedentlich wird bei ihnen gegessen.

Noch einmal unternahm Dürer von Antwerpen aus einen Ausflug. Am 6. Juni fuhr er mit seiner Frau nach Mecheln, um der Statthalterin Margarethe, des Kaisers Tante, die Aufwartung zu machen. Die Maler haben ihn da hoch geehrt, bei der Fürstin selbst ist's ihm nicht so geglückt. „Ich bin auch bei Frau Margarethe gewesen und habe sie meinen Kaiser (ein gemaltes Bildnis von Kaiser Maximilian) sehen lassen und ihr schenken wollen. Aber da sie ein solches Mißfallen daran hatte, da nahm ich ihn wieder weg."

Zum letztenmal kehrten die Wanderer in Planckvelts Haus in der Scheldestadt zurück. Nun folgte den bereits abgeschickten Ballen die Truhe, die die Heimfahrt antreten sollte. Die letzten Einkäufe von Seltsamkeiten und Mitgebringsel wurden gemacht, die letzten Bestellungen ausgeführt. Dann kam am 29. Juni die Schlußabrechnung mit dem Hauswirt, an die sich der Seufzer reihte: „Ich habe in allen meinen Arbeiten, Zehrungen, Verkäufen und andrer Handlung Nachteil gehabt im Niederland, in allen meinen Sachen, gegen großen und niederen Ständen, und sonderlich hat mir Frau Margarethe für das ich ihr geschenkt und gemacht habe, nichts gegeben." Wir wissen, daß solche Klagen nicht allzu tragisch aufgefaßt werden dürfen und mehr als eine augenblickliche Aufwallung des Gemüts zu gelten haben. In Wahrheit kann der Gewinn dieser Reise nicht klein gewesen sein, denn nach seiner Heimkehr von ihr hat der Meister nur noch wenig für Geld zu arbeiten brauchen.

Und wenn er nicht mehr Vermögen gesammelt hat, als er tat, so lag das doch viel an seiner wenig haushälterischen Lebensweise. Wir freuen uns, daß er in der Fremde freigebig und wohllebend auftrat wie ein großer Herr, aber für Ersparnisse pflegt ja solches Auftreten nicht eben nutzbar zu sein.

Für 13 Gulden wurde der Fuhrmann gedingt, der die Wanderer bis Köln bringen sollte. Die letzten Geschenke wurden in Empfang genommen: Kapern, Oliven, Theriak. Die letzten Trinkgelder wurden den Packern und dem Hausknecht gespendet, Stricke und Planen wurden erstanden. Da erfuhr die beabsichtigte Abreise einen plötzlichen Aufschub. König Christian II. von Dänemark, der in die Niederlande geflüchtet war, um bei seinem Schwager, Kaiser Karl V., Schutz zu suchen, schickte nach dem Meister, er möge eilends zu ihm kommen und sein Bildnis zeichnen. Der tat das dann auch und fertigte eine rasche Kohlenzeichnung; dafür durfte er bei der Majestät speisen, die sich ihm sehr gnädig erwies. Dann kam noch einmal ein Reiseärger, als der gedingte Fuhrmann Schwierigkeiten machte und man einen neuen suchen mußte. Das ward aber auch vollbracht und so wurde endlich am 3. Juli die Heimfahrt angetreten.

Zunächst führte der Weg nach Brüssel, wie es der dänische König gewünscht hatte. Dort sah Dürer, wie der Kaiser seinem Schwager entgegenritt und ihn „ehrlich und mit großer Pompa“ empfing. „Danach hab' ich gesehen das köstliche Banket, so ihm der Kaiser und Frau Margareth gehalten hat am anderen Tag. Item am Sonntag vor Margaretha hielt der König von Dänemark ein großes Banket dem Kaiser, der Frau Margaretha und der Königin von Spanien und lud mich ein, und ich aß auch darauf.“ Auch andere Ehrungen wurden Dürer zu-

teil, der in den acht Tagen seines Brüsseler Aufenthalts den dänischen König in Öl malte, wofür er 30 Gulden erhielt, und der schließlich für diese Woche seiner Wirtin 32 Stüber „Kammergeld“, also Wohnungsmiete zahlen mußte; dann aber noch einmal für eine Nacht 5 Stüber, da am geplanten Abfahrtstage kein Wagen zu bekommen war.

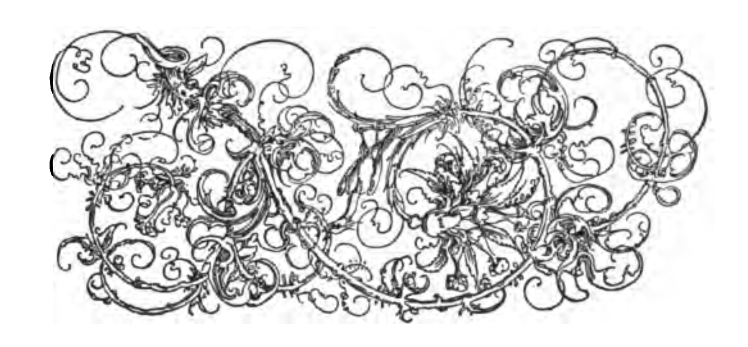
Am Freitag den 12. Juli 1521 früh morgens fuhren die drei Reisenden von Brüssel ab und wandten sich nun südwärts. Der Weg führte über Aachen und Jülich nach Köln — und hier bricht das Tagebuch, wenigstens soweit uns seine Abschrift erhalten ist, ganz unvermittelt ab. Über die weitere Reise erfahren wir nichts, nehmen aber an, daß Dürer mit Weib und Magd noch im Sommer desselben Jahres wohlbehalten in der Nürnberger Heimat anlangte, aus der Weite des vornehmen und freien Herrenlebens in die alte Enge des kleinbürgerlichen Daseins. Daheim wird er dem Hause Imhoff das noch zuletzt in Antwerpen geliehene Reisegeld pünktlich zurückgezahlt haben.

Und dann begann von neuem das gleichmäßige Schaffensdasein. Doch lag es wie ein reicher Nachglanz dieser langen und erfolgreichen Reise auf seinem Leben. Und der in fernen Landen von Fürsten und Ratsherrn so glänzend geehrt worden war, mußte nun in Nürnberg selbst als hochberühmter Bürger gelten.



Jakob Muffel

Ölgemälde. 48 : 36 cm



8.

Persönliches

Das Bild Albrecht Dürers lebt in der Nachwelt wesentlich in der Gestalt fort, die er einst seinem bekannten Münchner Selbstbildnis verliehen hat, als männlich-schöne Erscheinung, gewählt, ja reich gekleidet, das Haupt umbuscht vom vollen Schmuck langwallender und leicht gelockter Haare, das bärtige Antlitz länglich edel geformt mit ausdrucksvollen Zügen und klugem, mildem Ausdruck, die Augen etwas träumerisch versonnen. Wenn wir nun auch zugeben müssen, daß dieses Bild mit bewußter Steigerung der Einzelzüge und des Gesamteindrucks zur Regelmäßigkeit und Schönheit der Formen ausgeführt worden ist, also mehr eine Darstellung bietet, wie der Maler selbst gern ausgesehen hätte, nicht wie er wirklich ausgesehen hat, so ist es doch durchaus recht und billig, wenn sein Antlitz und Haupt in dieser Gestalt lebendig fortwirkt. Denn letztlich ist eben doch dies sein höchster Ruhm gewesen, daß der herrliche Meister nicht nur ein bedeutender Künstler, sondern auch ein edler Mensch war,

und daß er nicht nur um der Schöpfungen seiner Einbildungskraft und seiner Hand willen, sondern ebensowohl auch wegen seiner adligen Gesinnung und ob seiner liebenswürdigen Sittlichkeit die Ehre beanspruchen kann, zu den ganz Großen im Reiche des deutschen Geisteslebens gezählt zu werden. Und angesichts dieses Christuskopfähnlichen Hauptes könnte man wohl die Frage aufwerfen, ob Goethe, der einst bei seinem Freunde Schiller etwas Christusähnliches gefunden hat, nicht auch gleiches von Dürer gesagt hätte, wenn er ihn nicht nur aus seinen Werken, sondern auch in dem ganzen Reichtum seiner fesselnden Persönlichkeit gekannt haben würde.

Wir besitzen eine eingehende Schilderung unseres Helden von der Hand des ersten Nürnberger Gymnasialrektors Joachim Camerarius, der wenige Jahre nach Dürers Tod dessen Büchlein über die Proportionen herausgab und ihm als Vorrede in stattlichem Latein eine Art Nachruf voransetzte. Gewiß, was er da als ein schriftstellerisches Denkmal geschrieben hat, ist von Dankbarkeit, Verehrung und Liebe eingegeben worden. Und solche Gesinnung pflegt für Schwächen blind, aber scharfsichtig für Vorzüge des Gepriesenen zu sein. So mag diese Darstellung sicherlich im Tone etwas überschwänglich gehalten sein; aber daß sie irgendwie unwahr übertrieben wäre und der Wirklichkeit nicht entsprochen habe, können wir durchaus nicht zugeben; denn was wir selbst von des Meisters Schaffen und Leben wahrnehmen, läßt uns dieselbe Höhe der Schätzung und Verehrung erklimmen. So behält des Camerarius' prächtiges Zeugnis als vollgültig und der Wahrheit getreu auch für uns seinen bleibenden Wert. Wir lesen es hier in der guten Übersetzung, die Thausing im zweiten Band seiner grundlegenden Dürerbiographie geboten hat.

Der gelehrte Freund schildert Dürers Gestalt und Wesenheit so: „Ihm hatte die Natur einen Körper gegeben, ansehnlich in Bau und Gliederung, entsprechend dem schönen Geiste, den er enthielt. Sein Kopf war ausdrucksvoll, die Augen leuchtend, die Nase edel geformt und was die Griechen viereckig nennen, der Hals etwas lang, die Brust breit, der Leib schlank, die Schenkel nervig, die Beine stramm. Nichts zierlicheres aber konnte man sehen als seine Hand! Seine Rede aber war so wohllautend und so gefällig, daß den Zuhörern nichts mehr leid tat, als wenn er aufhörte zu sprechen. Er war getragen von einem glühenden Eifer zu aller Tugend, Sitte und einem ehrbaren Wandel, und das mit solchem Erfolge, daß er mit Recht für den besten Menschen gehalten wurde. Gleichwohl huldigte er weder düsterer Strenge noch abstoßender Schwerfälligkeit, vielmehr hat er alles das, was zur Annehmlichkeit und zur Erheiterung des Daseins dient, ohne vom Ehrbaren und Guten abzulenken, selbst sein Leben lang nicht verschmäht und noch in seinem Alter gebilligt; wovon sein Nachlaß über Gymnastik und Musik Zeugnis gibt. Vor allem anderen aber hatte ihn die Natur zur Malerei geschaffen; darum erfaßte er auch deren Studium mit allen Kräften und war unablässig bemüht, die Werke und die Art der berühmten Maler allerwärts kennen zu lernen und das nachzuahmen, was er davon für gut befunden hatte ... Und hatte schon seine Hand sozusagen ihre ganze Reife erlangt, so ersieht man aus seinen Werken nur um so deutlicher den hohen, der Tugend geweihten Geist, der sie lenkte, denn alles, was er gemacht hat, ist erhaben gedacht und löblichen Inhalts." Während andere Künstler gern um jeden Preis zu gefallen suchen und darum auch dem unedlen Geschmack des Publikums entgegen-

kommen, blieb Dürer von solcher unkünstlerischer Weise fern. „In dieser Beziehung bewundern wir mit vollstem Rechte Albrecht als den treuesten Hüter der Zucht und Sittenreinheit, der durch die Großartigkeit seiner Gemälde Zeugnis ablegte, daß er sich seiner Kraft vollkommen bewußt war ... Was soll ich aber von der Fertigkeit und Sicherheit seiner Hand sagen? Man möchte schwören, es sei mit Zirkel und Richtscheit gezeichnet, was er doch ohne jedes andere Hilfsmittel als Pinsel, Stift oder Feder hinschrieb zum bewundernden Staunen der Zuschauenden. Was soll ich erzählen von der zwischen seiner Hand und seiner Phantasie herrschenden Übereinstimmung, daß er oft mit Stift oder Feder die Gestalten aller möglichen Dinge vorzüglich auf das Papier hinwarf, oder wie die Maler sagen: stellte? Ich fürchte wahrlich, es wird den Lesern der Zukunft unglaublich erscheinen, daß er zuweilen ganz verschiedene Teile einer Komposition nicht nur, sondern auch eines Körpers vereinzelt hinstellte, die vereinigt einander derart entsprachen, daß nichts besser hätte zusammenpassen können. So vollständig war der Geist des einzigen Künstlers ausgestattet mit allem Wissen, wie mit dem Verständnisse der Wirklichkeit und des Einklangs der Töne unter sich, so lenkte und meisterte er die Hand und ließ sie vertrauend seinem Geheiße folgen ohne irgendwelche Hilfsmittel. Gleicher Art war seine Fertigkeit in der Handhabung des Pinsels, mit dem er ohne irgendeine Vorzeichnung die feinsten Dinge auf die Leinwand oder die Holztafel hinschrieb, so daß nichts daran zu tadeln war, vielmehr alles des höchsten Lobes würdig befunden wurde. Am meisten bewunderten das die berühmten Maler, denen bei ihrer Erfahrung in der Sache die Schwierigkeit derselben nicht unbekannt war.

Obwohl nun Albrecht so hoch stand, strebte er doch in seinem großen und erhabenen Geiste immer noch nach etwas Höherem ... Im übrigen zeigt sich in seinen Werken nichts Ungeziemendes, nichts Entwürdigendes, denn das alles lag seinem reinen Gemüte fern. Wie sehr war dieser Künstler seines Ruhmes würdig! Schon die Ausdrücke des lebendigen Antlitzes, was sie jetzt ‚Konterfei' nennen, wie ähnlich hat er sie wiedergegeben, wie unfehlbar, wie wahr! Und das alles verfolgte er so weit, daß er zur Kunst auch die Begründung ihres Gebrauchs ins Leben rief, die bis dahin unbekannt und zumal bei unseren Künstlern unerhört war. Denn wo gab es einen unter ihnen, der von seinem Werke, wenn er gleich hohen Ruhm damit erlangt hatte, auch zugleich die Begründung auseinandersetzen konnte, daß es den Anschein hatte, als hätte er mehr durch Wissenschaft, als durch einen glücklichen Wurf sein Lob erworben."

Wir mögen heute diese Wissenschaft Dürers als eine recht bescheidene belächeln, damals hat ihm doch gerade auch dieses nachdenkliche Sichversenken in die geheimen Gesetze seiner Kunst den Ruf eines wahrhaft gebildeten Mannes eingetragen. Und seine Freunde haben ihn hoch geschätzt, weil er ein Maler war, der nicht nur mit triebhafter Ursprünglichkeit, sondern auch mit bedächtiger Überlegung seine Werke schuf. Das hob ihn weit empor über den Kreis seiner schlichten Werkgenossen und trug ihm so gut wie seine reine und vornehme Persönlichkeit die Neigung der angesehensten Männer seiner Zeit ein.

Daß der berühmte Humanist Wilibald Pirkheimer des Meisters vertrautester Freund war, ist schon wiederholt erwähnt worden. Auch hier, wie so oft bei solchen Herzensbündnissen, haben sich die Gegensätze angezogen. Denn so zart, milde und feinfühlig der Künstler war,

ebenso kraftstrotzend und leidenschaftlich war der Gelehrte, dessen Haus, am Hauptmarkte gelegen, damals den eigentlichen anziehenden Mittelpunkt für das geistige und künstlerische Leben Nürnbergs bildete. Hier strömte zu fröhlichen Zusammenkünften und auch zu lauten Zechgelagen zusammen, was irgendwie einen Namen trug und nach Weisheit und Daseinsreichtum verlangte. Hier kam auch Dürer mit den feinsten Geistern seiner Zeit in Berührung; doch traulich verbunden war er wesentlich dem Hausherrn selbst. Der Ratsherr und der Maler haben sich in ihrer Tätigkeit wechselseitig geholfen. Im Jahre 1527 widmete Pirkheimer dem Freunde seine Ausgabe der „Ethischen Charaktere" von Theophrastus und schrieb dazu einen Brief, der zu den schönsten Zeugnissen dieses Freundschaftsbundes zählt. Darin heißt es: „Dies liebe Büchlein habe ich dir, mein liebster Albrecht, zu widmen beschlossen, nicht nur um unserer gegenseitigen Freundschaft willen, sondern weil du in der Kunst der Malerei allen weit voranstehst, damit du auch kennen lerntest, wie fein jener greise und weise Theophrast die menschlichen Charaktereigenschaften zu zeichnen verstand ... Du aber nimm diese geschriebene Malerei freundlich auf, und wenn du sie auch mit dem Pinsel nicht nachahmen kannst, so überdenke sie doch fleißig; sie wird dich nicht wenig fördern, wird dir reichlich Stoff zur Heiterkeit bieten und dich auch sonst vielfach ergötzen."

Auch der weitbekannte Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler nannte den Meister seinen Freund. Und wie Dürer ihm zu seiner verdeutschten Geschichte des Hieronymus das Titelblatt zeichnete, so widmete er kurz darauf dem Maler ein neues Schriftchen: „Ermahnung und Unterweisung zu einem tugendhaften Wandel", und schrieb ihm dabei einen Brief, der in seiner ungelenken

Schwerfälligkeit ebenso stark an den Kanzleistil der Ratsschreibstube erinnert, wie er andererseits einen schönen Beweis für die Schätzung abgibt, deren Dürer sich bei den namhaftesten Männern seiner Zeit erfreute. Darin heißt es: „Und da ich Euch denn — ohne Schmeichelrede zu schreiben — für einen Verständigen erkenne, der Ehrbarkeit und guten Tugenden geneigt, der mir auch aus täglicher unser beider vertraulichen Beiwohnung zu vielen Malen nicht eine geringe Bewegnis und Vorbild desto behutsameren Wandels gewesen, wie Euch von mir mehr denn zu einem Male ausgesprochen worden ist, so habe ich Euch diese zusammengebrachten kurzen Ermahnungen und Unterweisungen — nicht weil ich Euch achte solcher Unterweisung bedürftig zu sein, sondern um meine geringe Arbeit Euch so zu widmen — überschicken wollen, bittend, das von mir freundlicher guter Meinung, wie es von mir geschieht, anzunehmen, das nach Eurem Verstande zu bessern und mich für Euren Freund und Bruder wie bisher zu halten. Dagegen erbiete ich mich in Eure Freundschaft und vertrauliche Gemeinschaft, so viel an mir ist, beständig zu verharren."

Die Bemühungen des Rats, Melanchthon mit der Rektorstelle des neugegründeten Gymnasiums zu betrauen, erwiesen sich als vergeblich; doch ist der längere Aufenthalt des feinen Wittenberger Gelehrten in Nürnberg für Dürer von besonderer Bedeutung gewesen. Beide Männer haben sich innig befreundet und manches große und gute Wort zusammen gesprochen. Magister Philipp hatte nachmals viel von dem zu erzählen, was er mit Dürer erlebt habe, auch wie der Maler in der streitigen Abendmahlslehre mehr auf seiner vermittelnden Seite gestanden habe, als auf Luthers schroffer Meinung; und schließlich hat er über ihn geurteilt, Dürer sei ein weiser

Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend sie auch war, noch das mindeste gewesen wäre.

Nicht eigentliche Freundschaft verband den Meister mit dem berühmten Erasmus von Rotterdam. Aber in gegenseitiger Wertschätzung haben auch diese beiden Männer miteinander verkehrt. Dürer hielt den stillen Stubengelehrten eine Zeitlang für würdig und fähig, das Werk Luthers fortzusetzen, und Erasmus sprach sich über den Maler also lobend aus: „Dürers Namen kenne ich seit langer Zeit als erste Berühmtheit in der Kunst der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage. Ich aber meine, lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlassen haben. Apelles bediente sich zwar weniger und anspruchsloser Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich er auch sonst zu bewundern: was drückt er nicht einfarbig, d. h. in schwarzen Linien aus? Schaffen und Licht, Glanz, Hervortreten und Zurückweichen; dazu je nach der Lage nicht bloß die sich gerade darbietende Seite eines Dinges, er beobachtet auch vollkommen Symmetrie und Harmonie. Ja, er weiß auch das gar nicht Darstellbare, als Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel, wie sie sagen, auf die Leinwand zu zaubern; alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst."

Wie neben den Geistesgewaltigen auch die Kunstgenossen den Nürnberger Meister schätzten und liebten, die kleineren unter ihnen ihn stolz als den Überragenden, die großen ihn neidlos als den Ebenbürtigen anerkannten, ergaben schon die Berichte über die venezianische und die niederländische Reise. Gar anmutig ist die Erzählung, wie in der glänzenden Lagunenstadt der greise Giovanni Bellini den deutschen Berufsgefährten in seiner Werk-

statt aufsucht und ihn bittet, ihm doch die Pinsel zu weisen, mit denen er so anschaulich fein die Haare und die Härchen zu malen wisse. Als Dürer da dem verehrten Manne eine ganze Handvoll Pinsel hinhält, meint der, hier müsse ein Mißverständnis obwalten, und wiederholt die Bitte. Da nimmt der Nürnberger einen beliebigen Pinsel und malt mit ihm zur höchsten Verwunderung des Venezianers fein und zierlich in seiner Art eine Frauenlocke. Und so treuherzig klingt es, wenn im niederländischen Tagebuch die kleine vielsagende Bemerkung steht: „Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht (es war der berühmte Kupferstecher Lucas von Leyden), ist ein kleines Männlein und gebürtig von Leyden in Holland.“

Besonders ansprechend ist auch Dürers Verhältnis zu dem göttlichen Urbinaten Raffael gewesen. Es war ja nicht nur beim bloßen Staunen Bellinis geblieben; die italienischen Künstler erkannten rasch, welche große Kunst in des Meisters Blättern offenbar wurde. Und trotz der abgrundtiefen Verschiedenheit, die ihre Auffassung des Schönen von der seinigen trennte, wußten sie doch die Anregungen, die er ihnen bot, geschickt zu verwenden. Und zwar nicht nur die wundervollen landschaftlichen Hintergründe, mit denen Dürer seine Bilder zu versehen pflegte, reizten die Italiener zur Nachahmung, sondern sie benutzten auch vielfach frischweg seine biblischen Darstellungen, wie man bei einer Betrachtung der Werke Andreas del Sarto, Marcantonios und anderer leichtlich sehen kann. So hat auch Raffael den deutschen Kunstgenossen bewundert und benutzt. Nicht nur, daß er eifrig Dürersche Blätter sammelte, um damit seine Werkstatt zu schmücken: er hat in seinem Gemälde der Kreuztragung vom Jahre 1516 die gleiche Komposition

des betreffenden Holzschnittes aus der großen Passion Dürers einfach wiederholt, vor allem den Christus selbst, der unter der Kreuzeslast zusammenbrechend sich auf einen Stein stützt und sein Antlitz rückwärts nach den Frauen wendet. Auch in den Loggien des Vatikans gehen etliche biblische Bilder Raffaels offensichtlich auf Dürersche Vorlagen zurück. Als besonderes Zeichen seiner Hochschätzung sandte Raffael 1515 mehrere eigene Zeichnungen an Dürer. Eine derselben ist uns erhalten, in Rotstift ausgeführt, eine gewandlose männliche Gestalt. Daneben hat der Meister später, nach des Italieners frühem Heimgang, geschrieben: „Raffahel de Urbin, der so hoch beim Papst geachtet gewesen ist, hat dies nackte Bild gemacht und hat es dem Albrecht Dürer zu Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen". Der Deutsche hat dieses Geschenk mit etlichen Kunstblättern und einem Selbstbildnis erwidert. Raffael bewunderte bei diesem namentlich die Sicherheit der Ausführung und vererbte es seinem Lieblingsschüler Gialio Romaro. Der hielt es hoch in Ehren und zeigte es später mit besonderem Stolze dem Kunstschriftsteller Giorgio Vasari „als ein Wunderding". Es ist verschollen, doch möchten wir gern einen Nachklang von ihm auf dem Bilde von der Vertreibung des Heliodor in den Stanzen des Vatikans finden, wo der eine der Träger der päpstlichen Sänfte ein Haupt hat, das Meister Albrechts schönem Männerkopfe ungemein ähnlich sieht, so daß es uns fast wie eine Huldigung scheinen will, die Raffael dem deutschen Genossen auch hier hat dankbar und stolz darbringen wollen.

Zu den Großen im Reiche des Geistes und der Schönheit gesellten sich in freudiger Verehrung auch die Großen der Erde. Sogar der karge Rat von Nürnberg hat den berühmten Sohn der guten Stadt mit einem

ansehnlichen Auftrage beehrt, um ein Werk seiner Hand in den heimischen Mauern zu erhalten. Im Jahre 1521 ordnete er an, der Rathaussaal solle nach Dürerschen Zeichnungen ausgemalt werden. Die Kosten dafür seien nach der Malertaxe zu berechnen. Dürer hat doch nur die Entwürfe geliefert und hundert Gulden dafür erhalten. Die Ausführung ist aus unbekannten Gründen anderen, schwächeren Händen anvertraut worden. Daß Kurfürst Friedrich der Weise dem Meister ein freundlicher und freigebiger Gönner gewesen ist, wurde schon erwähnt. Zu manchem ansehnlichen Auftrag, den er ihm erteilte, gaben jene 200 Goldgulden und die 20 Ellen Damast zu einem Rocke, die er dem Maler spendete, ein besonders hübsches sprechendes Zeugnis seiner Wertschätzung. Auch davon ist bereits die Rede gewesen, daß der dänische König den Meister hoch geehrt hat und daß der gute Kaiser Max ihm allezeit gnädig und wohlgesinnt gewesen ist. Davon wußte Melanchthon noch eine besonders liebliche Geschichte zu erzählen: In Augsburg, wo Dürer ihn auf der Pfalz besuchte, habe der Kaiser versucht, ein Bild zu zeichnen, das Dürer dann ausführen sollte. Bei diesem ungewohnten Werke sei dem fürstlichen Maler wiederholt die Zeichenkohle gebrochen. Da habe der Meister die Zeichnung rasch selbst fertig gemacht. Maximilian sei darüber erstaunt gewesen und habe gefragt, wie es denn komme, daß Dürer die Kohle nie abbreche. Und der habe zur Antwort gegeben: Gnädigster Herr, ich möchte nicht, daß Eure Majestät so geschickt zeichnen könnte wie ich. Womit er gemeint habe, es sei weit nötiger und besser, der Kaiser verstände gut zu regieren, als daß er die Malkunst kenne. Jedenfalls, wenn auch des Kaisers Aufträge geringwertig genug gewesen sind, das geht doch aus seinem ganzen

Verhalten Dürer gegenüber hervor, daß er mit klugem Sinn wohl wußte, welche künstlerische Kraft und welche echte Persönlichkeit da in seinem Reiche lebensvoll wirke.

Hingesehen auf Dürers Vielseitigkeit hat man wohl gelegentlich geäußert, er sei darin jenen riesenhaften, alles umfassenden Geistern der italienischen Renaissance gleich zu achten, und könne füglich demnach mit Lionardo da Vinci oder Michelangelo auf eine Stufe gestellt werden. Wir verkleinern unseren lieben Meister sicherlich nicht, wenn wir solche Vergleichungen bestimmt ablehnen. Höchstens daß wir sagen könnten: das Zeug zu einem Lionardo oder auch Michelangelo hat in Dürer gesteckt, und daß dieser Keim nicht zur vollen freien Entfaltung kam, lag an der Enge der heimischen Verhältnisse, die mit ihrer kümmerlichen Dumpfheit ein solches Ausreifen nicht ermöglichten, wie das unter der Sonne Italiens möglich war. Es soll damit kein Vorwurf gegen irgend jemand ausgesprochen werden. In manchen Dingen ist Dürer noch größer als jene großen Italiener, er ist tiefer, innerlicher als jene, und vor allem, er ist Fleisch von unserem Fleische, Geist von unserem Geiste. Aber zum „Universalgenie" und zum Renaissance-Übermenschen wollen wir uns den herrlichen Mann doch nicht emporschrauben lassen. Das lehrt schon der Vergleich Lionardoscher Kunstbetrachtung mit Dürerscher Proportionslehre. Und ebenso beweist es ein Blick auf Michelangelos Dichtungen und auf Dürers Reime.

Denn allerdings, Dürer hat eine kurze Spanne Zeit gewähnt auch dichterische Begabungen in sich zu hegen. Das lag so in der Stimmung jener Tage, da die Humanisten vermeinten, in allen Sätteln gerecht zu sein. Dem Landsmann und Zeitgenossen Hans Sachs ist's nun tatsächlich geglückt, den Lorbeerkranz des Poeten auf sein

Haupt zu setzen; in seiner Schusterseele glühte es eben wirklich von dichterischer Empfindung und Gestaltungskraft, er folgte dem inneren Zwang, wenn er in seiner Weise schlicht und freundlich bescheidene Weisen sang. Aber — bei aller Hochachtung vor Dürers vielgewandtem Geist wollen wir's doch ehrlich eingestehen — was der Schuhmacher vermochte, konnte der Maler nicht. Und stehen schon des Schusterpoeten Verse künstlerisch nicht eben auf ragender Höhe, so sind des Kupferstechers und Holzschneiders „Dichtungen" wirklich nicht viel anderes als ziemlich ungefüge, ja platte Reimereien. Aber zur Kenntnis des Mannes, nicht seiner poetischen Begabung, wohl aber seiner Gesinnung, dienen sie doch.

Mit schalkhafter Selbstverspottung hat uns Dürer den Beginn seiner Poeterei geschildert. Er erzählt im Jahre 1509: „Die ersten Reime, die ich in diesem Jahre machte, waren zwei; einer hatte soviel Silben wie der andere und ich meinte, ich hätte es wohl getroffen wie hier steht:

Du aller Engel Spiegel und Erlöser der Welt,
Dein große Marter sei für mein Sünd ein Widergelt.

Das las Wilibald Pirkheimer und spottete mein und sagte, kein Reim dürfe mehr als acht Silben haben. Da hub ich an und machte die nachfolgenden 18 Reime mit acht Silben:

Mit großer Begier, Ehr und Lob
Bitte ich Gott um die acht Gob (Gaben) . . .

Das gefiel Herrn Wilibald Pirkheimer auch nicht. Da bat ich Lazarus Spengler, daß er mir den Sinn in Reime brächte. Da tat er, wie hier geschrieben steht:

Wer um Gott diese Gnad erwirbt,
Fährt wohl ohne Zweifel, so er stirbt . . .

Als Beilage zu diesen Reimen, mit denen er Dürers arme Poeterei zu bessern versucht hatte, fügte Spengler noch ein Gedicht bei, in dem er sich über den versemachenden Malerfreund weidlich lustig machte. Darin heißt es:

Und ist darum also getan:
Ihr kennt ohn Zweifel einen Mann,
Hat krauses Haar und einen Bart,
Der ist aus angeborner Art
Ein Maler je und je gewesen.
Und darum, daß er schreiben und lesen
Zwo Ellen und ein Viertel kann,
Vermeint er sich zu unterstahn,
Die Kunst der Schreiberei zu treiben,
Hat angefangen, Reime schreiben.
Das will ihm doch nicht gleich anstehen . . .
Also sag ich auch diesem Mann,
So er das Malerhandwerk kann,
Daß er dann bei demselben bleib,
Damit man's Gespött nicht auf ihn treib.

„Da ich das empfing von Lazarus Spengler, machte ich ihm das nachfolgende Gedicht darauf:

Es ist zu wissen in der Frist,
Daß ein Schreiber zu Nürnberg ist,
Meiner Herren gar ein wert Mann,
Darum daß er Missiv schreiben kann.
Der vermeinet die Leute zu schmitzen
Und zu verdrucken mit sein Witzen,
Als er mir zu Gespött hat tan,
Da ich hab Reime zu fangen an

Für mich zu schreiben von acht Weisen,
Die mein Spruch fast tät preisen . . ."

Hat der Stadtschreiber witzig dem Schuster zugerufen, er möchte bei seinem Leisten bleiben, so verteidigt nun Dürer in guter Laune seine Dichtung und beruft sich — echt Dürerisch — dabei auf Recht und Pflicht des Weiterlernens, mit diesem Schlusse:

Dennoch will ich Reime machen,
Sollte der Schreiber noch mehr lachen,
Spricht der haarig bartet Maler
Zu dem spöttigen Schreiber.

Und er machte unbeirrt Reime weiter. So ein derbkomisches Gedicht an Konrad Merckel in Ulm, der den Meister lustig um einen Rat gebeten hatte. Vor allem aber sind es Gedichte erbaulicher Art, die Dürer reimte.

„Das hab ich von Sankt Barbara gemacht":
Barbara, du reine Maid,
Komm mir zu Hilf in größtem Leid.
Ich bitt, du wollest mir erwerben,
Auf daß ich nimmermehr mag sterben,
Ich werd denn sakramentlich bericht't,
Und hab mein Sünd gegen Gott geschlicht't.

Ein anderes: „Das hab ich gemacht von der bösen Welt" schildert breitschweifig die verschiedenen Sünden und Laster. Und es endigt dabei in der gewagten Reimweise, mit der sein Landsmann Hans Sachs den eigenen Namen zum Abschluß der Verse zu benutzen pflegte:

Also spricht hier Albrecht Dürer:
Wer ganz bös ist, der ist Guts leer.

Nicht übel sind folgende Verse im echten Volkston:

Wer Gott fürcht't ob allen Dingen,
  Dem kann nimmermehr mißlingen.
Wem da genügt an dem, das er hat,
  Der ist sehr reich gnug und wird satt, wo er gaht.
Dem ist auch wohl zu aller Frist,
  Dem sein Seel und Leib gesund und unbeschwert ist.

Ein weiteres Sprachgedicht handelt von den guten und bösen Freunden. Ein anderes von den sieben Tageszeiten im Anschluß an die gottesdienstlichen Bräuche und das Leiden Jesu, beginnend mit der Frühmettenzeit, über die Prim-Terz-Zeit usw. bis zur Vesperzeit und zur Completzeit, in einem innigen Gebete ausklingend. Dieses Gedicht wurde als fliegendes Blatt mit dem Holzschnitt Christus am Kreuz mit Johannes und Maria von 1510 gedruckt. Auch ein anderes Gedicht, das christliche Lebensregeln enthält, wurde als Flugblatt mit einem Holzschnitt geschmückt ausgegeben. Der Druck schließt mit den Worten:

Das solln wir fröhlich All begehrn
  So wird uns Gott Erbärmd gewährn.

Aber kennzeichnender für Dürer ist der Schluß desselben Gedichts in der ursprünglichen Handschrift:

Albrecht Dürer hilft den Rat geben,
  Wollt' Gott, ich könnt selbst also leben.

„Darnach machte ich die zwei Reime, aus Ursach Einer betrübte mich viel, dem ich treu war und mich viel Guts zu ihm versah":

Den Freund magst wohl mit Ehren meiden,
  Von dem du allweg mußt leiden.

Noch ein Gedicht wurde als Flugblatt gedruckt; darauf als Titelholzschnitt der Schulmeister von 1510. Es mahnt zu Demut und Bescheidenheit und schließt:

Spricht Albrecht Dürer in Güten:
 Hütet euch All vor bösen Wüten.

An Maria sind mehrere Reime gerichtet. Einer davon lautet:

Mutter Gottes, du reine Maid,
 Ich bitt dich durch großes Leid,
Das du hättest mit großer Klag,
 Da dein tots Kind vor dir lag,
Komm mir zu Hilf in meiner Not
 Durch Jesu deines Sohns bittren Tod.

Kluge Lebensregeln enthalten die Verse:

Mancher meint, er kenn Jedermann,
 Der sich doch selbst nicht kennen kann.
Wer seiner Zung nicht Meister ist,
 Der redt übel zu aller Frist.
Welchen bedunkt, er könne viel,
 Der schießt nah ans Narrenziel.

Zwei Zeilen enthalten einen alten Spruch in Dürerscher Fassung:

Ein jeder kehr vor seinem Tor,
 Er findt ja Kot gnug davor.

Zum Schluß sei noch eins der Gebete hier geboten:

O lebendiger Gottes-Suhn,
 Herr Jesus Christus, mit was Tun
Gingst du so duldig mit Demut,
 Da du dein Kreuz trugst in deim Blut!

Durch das bitt ich dich: gieb mir Geduld
Wider das Übel, das ich hab verschuldt.

Alle Gedichte des Meisters, die uns aufbehalten sind, stammen aus den Jahren 1509 und 1510. Dann mag er eingesehen haben, daß schließlich auch das Dichten eine Kunst sei, zu der man Gabe besitzen müsse und die gelernt sein wolle. Und er hat den Pegasus fürderhin nicht mehr gequält.



9.

Religiöses Leben

Es bedarf nach allem Vorhergehenden keines besonderen Erweises, daß die tiefsten Wurzeln Dürerscher Kraft in jener festen Gottesfurcht ruhten, die ihm als ein schönes Erbteil von Vater und Mutter zufiel, und die er als einen dauernden Besitz sich zur Aufmunterung und Erquickung zu eigen gemacht hat. Dürer war in seinem grüblerischen Versenken in die Geheimnisse des Weltlebens und in seiner ruhig gefesteten Art, das Gegebene als von höherer weiser Hand ehrfürchtig hinzunehmen, eine durch und durch religiöse Natur. Darüber herrscht kein Zweifel. Nur das hat zu mancherlei Streite Anlaß gegeben, ob der auf der Wende zweier religiöser Zeitalter Stehende mehr dem Überkommenen angehangen hat, oder mehr dem Werdenden zugetan war. Man hat von ihm behauptet und zu beweisen geglaubt, er sei fest dem protestantischen Bekenntnis zugewandt gewesen; während doch andere nachgewiesen zu haben meinten, er sei ein treuer Sohn der katholischen Kirche geblieben. Im letzten Grunde sind beide Behauptungen irrig, denn das, was man ein wirklich protestantisches Bekenntnis nennen möchte, hat es in den wechselvollen Werdezeiten bis zu Dürers Tode überhaupt nicht gegeben, und andrerseits

konnte der alten Kirche nicht ungestört angehören, wessen Herz so mächtig von Luthers Persönlichkeit angezogen wurde, wie das bei Dürer geschehen ist.

Die Hammerschläge, mit denen der Augustinermönch am 31. Oktober 1517 seine 95 Streitsätze gegen den herrschenden Mißbrauch der Ablaßlehre an die Türe der Schloßkirche zu Wittenberg heftete, gelten mit gutem Rechte als das Anfangszeichen jener gewaltigen Volksbewegung, die von den einen als Reformation gepriesen, von den anderen als Revolution gescholten wird. Sie waren gemeint als die Grundlage für einen gelehrten Streit unter Fachgenossen, und haben doch die ganze Nation in allen ihren Ständen und Klassen tief bewegt und letztlich in zwei feindliche Teile gespalten.

Schon wenige Monate nach dieser Tat des Mönchs, deren Kunde wie auf Engelsflügen durch die deutschen Lande geeilt war und überall Erregung, zumeist begeisterte Zustimmung veranlaßte, erwiderte Luther ein ihm gewidmetes Geschenk Dürers, also die Gabe etlicher seiner Blätter, mit warmer Danksagung. So rasch war es also dem Nürnberger Meister darum zu tun gewesen, seiner Freude an dem mannhaften Werk des Wittenberger Klosterbruders Ausdruck zu geben. Durch den Staupitzschen Kreis hatte er vermutlich zuerst die Kenntnis Lutherischer Gedanken erfahren. Im nächsten Jahre wurde der Meister durch Scheurl bei Amsdorf vorstellig und ließ um die deutsche Übersetzung von des sächsischen Theologieprofessors Predigt de poenitentia bitten. Wieder im folgenden Jahre erwies sich der alte Gönner Dürers, der Kurfürst Friedrich von Sachsen dem fränkischen Maler von neuem gnädig und ließ ihm einige „Büchlein Luthers“ zugehen. Darauf erfolgte im Januar oder Februar 1520 ein Dankschreiben Dürers an des Kurfürsten Hofkaplan Spalatin.

Darin stehen diese bezeichnenden Worte: „Deshalb bitte ich, Ew. Ehrwürden wolle Seiner Kurfürstlichen Gnaden meine untertänige Dankbarkeit nach dem Höchsten anzeigen, und Seine Kurf. Gnaden in aller Untertänigkeit bitten, daß er ihm den löblichen Doktor Martin Luther befohlen sein lasse, von christlicher Wahrheit wegen, daran mehr liegt, denn an allen Reichtümern und Gewalt dieser Welt; das denn Alles mit der Zeit vergeht, allein die Wahrheit bleibt ewig. Und hilft mir Gott, daß ich zu Doktor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiß konterfeien und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnis des christlichen Mannes, der mir aus großen Ängsten geholfen hat. Und ich bitte Euer Würden, wo Doktor Martinus etwas Neues macht, das deutsch ist, wollt mir's um mein Geld zusenden.“ So teilnehmend ist Dürer also für Luthers Person und Werk! Schade nur, daß sein Vorhaben, ein Bildnis des Reformators zu fertigen, nie zur Ausführung gekommen ist. Wie viel lebensvoller würden Luthers Züge der Nachwelt überliefert worden sein, wenn der große Meister sie uns aufgezeichnet hätte und wir nicht auf die braven, aber doch recht geistarmen Werke Cranachs angewiesen wären. Aber der andere Wunsch, d. h. der nach neuen lutherischen Schriften, ist dem Bittsteller in Erfüllung gegangen; wenigstens kennen wir ein Blatt, auf dem Dürer mit eigener Hand ein Verzeichnis aller der Schriften Luthers aufgestellt hat, die sich in seinem Besitze befinden. Es stammt aus dem Jahre 1520 oder 1521 und zählt nicht weniger als 16 Bücher des Reformators auf, darunter einige gedruckte Predigten, aber auch die Auslegung der zehn Gebote, des Vaterunsers und etlicher Psalmen.

Das köstlichste Zeugnis für die starke Liebe, die Albrecht Dürer für Martin Luther hegte, birgt jenes

Tagebuch der niederländischen Reise, das doch sonst fast ausschließlich kurze Tagesberichte und trockene Ausgabezahlen enthält, aber mit einem Mal auf seinen Blättern jenen ergreifenden Herzenserguß darbietet, mit dem der Meister seinem überströmenden Schmerzgefühle freien Lauf ließ, das ihm bei der — falschen — Meldung von Luthers Tod die tiefste Seele bewegte. Viele Seiten sind mit dieser Offenbarung treuester Lutherliebe und stärksten Gottesglaubens ausgefüllt. Hier aus diesem Notschrei nur diese Worte: „Item am Freitag vor Pfingsten im 1521. Jahre kam die Mähr nach Antwerpen, daß man Martin Luther so verräterlich gefangen hätte. Denn da ihm des Kaisers Karl Herold mit dem kaiserlichen Geleit war zugegeben, dem ward er vertraut. Aber sobald ihn der Herold brachte bei Eisenach in einen unfreundlichen Ort, sagte, er bedürfe seiner nicht mehr und ritt von ihm. Alsbald waren 10 Pferde da, die führten verräterlich den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger Christi und des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch oder haben sie ihn gemordet, was ich nicht weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und darum, daß er gestraft hat das unchristliche Papsttum, das da strebt wider Christus Freilassung mit seiner großen Beschwerung der menschlichen Gesetze . . . Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe, bitte für dein Volk, erlöse uns zur rechten Zeit, erhalte in uns den rechten wahren christlichen Glauben, versammle deine weit zertrennten Schafe durch deine Stimme, in der Schrift dein göttliches Wort genannt, hilf uns, daß wir dieselbe deine Stimme kennen und keinem andern Locken, der Menschen Wahn, nachfolgen. Ruf den Schafen deiner Weide, deren noch ein Teil in der römischen Kirchen

gefunden werden, mitsamt den Indianern, Moskowitern, Russen, Griechen wieder zusammen, die durch Beschwerung und Geiz der Päpste, durch heiligen falschen Schein zertrennt sind worden ... Und so wir diesen Mann verlieren, der da klärer geschrieben hat, denn irgend einer in 140 Jahren (seit John Wiclef) gelebt, dem du einen solchen evangelischen Geist gegeben hast, bitten wir dich, daß du deinen heiligen Geist wiederum gäbest einem andern, der da deine heilige christliche Kirche allenthalben wieder versammle, auf daß wir alle rein und christlich wieder leben werden ... Darum sehe ein jeglicher, der Doktor Martin Luthers Bücher liest, wie seine Lehre so klar durchsichtig ist, wenn er das heilige Evangelium lehrt. O Gott, ist Luther tot, wer wird uns fortan das heilige Evangelium so klar vortragen! Ach Gott, was hätte er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben mögen. O ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen und ihn (Gott) bitten, daß er uns einen anderen erleuchteten Mann sende."

Als solchen Nachfolger Luthers bezeichnet Dürer selbst den gelehrten Erasmus von Rotterdam, der das Papsttum damals auch heftig angegriffen hatte, und den der Meister damals in den Niederlanden persönlich hatte kennen lernen; wobei uns Nachgeborene freilich nur wundernehmen muß, daß er glaubt, dieser feine vorsichtige Stubengelehrte könnte ein Ersatz für den unerschrockenen, lebenskräftigen Volksmann Luther sein. Aber es hat ja zu solchem Ersatz gar nicht zu kommen brauchen. Denn es waren nicht Feinde, sondern Freunde gewesen, die Luther am 4. Mai 1521 bei seiner Rückkehr vom Reichstag zu Worms in der Nähe von Eisenach aufheben ließen. Der Reformator weilte in gutem Gewahrsam droben auf der schützenden Wartburg und hatte noch reichlich Gelegenheit,

zu Dürers Freude seine Schriften über das Verderbnis der Kirche und über den rechten evangelischen Glauben ausgehen zu lassen.

Neuere Versuche, darzutun, daß Dürer aus den Niederlanden habe schließlich fliehen müssen, um vor der Ketzerverfolgung sicher zu sein, haben sich nicht erweisen lassen, und können auch auf innere Wahrscheinlichkeit keinen Anspruch erheben. Aber das ist mit ziemlicher Sicherheit zu behaupten, daß Dürer in dem Augustinerkloster zu Antwerpen, wo er nachweislich verkehrte, Stärkung für seine Lutherfreundschaft und evangelische Gesinnung erhielt; denn es waren sächsische Mönche, die dort hausten, und ihr Prior war ein bekannter Vorkämpfer für die kirchlichen Neuerungen.

Im engen Verkehr mit den Männern der Reformation ist Dürer auch nach seiner Heimkehr geblieben. Das ergibt sich nicht nur aus gelegentlichen Grüßen, die er wie am 6. Dezember 1523 an Ulrich Zwingli und dessen Mitarbeiter nach Zürich sendet, oder aus häufigen lebhaften Gesprächen, die er bei dessen Nürnberger Anwesenheit mit Philipp Melanchthon pflegt, sondern geht auch aus ein paar schriftlichen Zeugnissen seiner Hand hervor, die uns ein glücklicher Zufall aus jenen bewegten Tagen erhalten hat. So ein Brief vom 5. Dezember 1524 an den Hofastronomen König Heinrichs des Achten in London, Niclas Kratzer, in dem es heißt: „Item des christlichen Glaubens halben müssen wir in Schmach und Gefahr stehen, denn man schmäht uns, heißt uns Ketzer. Aber Gott verleihe uns seine Gnade und stärke uns in seinem Wort, denn wir müssen Gott mehr gehorsam sein denn den Menschen. So ist es besser, Leib und Gut verloren, denn daß von Gott unser Leib und Seele in das höllische Feuer versenkt würde. Darum mache uns

Gott beständig im Guten und erleuchte unsern Widerpart, die armen, elenden, blinden Leute, auf daß sie nicht in ihrem Irrsal verderben."

Ein beredtes Zeugnis stark antipäpstlicher Gesinnung ist auch jene schriftliche Bemerkung, mit der Dürer seinem Herzen auf einem 1523 entstandenen Holzschnitte Luft gemacht hat, der die Verehrung der schönen Maria von Regensburg, einem berühmten wundertätigen Gnadenbilde, darstellte: „Dieses Gespenst hat sich wider die heilige Schrift erhoben zu Regensburg und ist vom Bischof verhängt worden, zeitlichen Nutzens halber nicht abgestellt. Gott helfe uns, daß wir seine werte Mutter nicht also verunehren, sondern ehren in Christo Jesu." ‚Gespenst' kann ein Marienbild doch nur nennen, wer von der Anrufung der Gottesmutter abgekommen ist. Daß damit nicht eine grundsätzliche Abwendung von der Maria selbst verbunden sein muß, versteht sich von selbst. Daher auch die Schöpfung von Marienbildern, deren Dürer noch später nicht wenige gefertigt hat, nicht unmittelbar für die katholisch-gläubige Gesinnung eines Malers in Anspruch genommen werden kann. So gut heute protestantische Künstler je und je Bilder der Maria mit dem Kinde im vollen Heiligenglanze oder auch in schlichter Mutterweise schaffen, ohne dadurch eine Hinneigung zum Katholizismus zu erhärten, ebensogut, ja in jenen schwankenden Übergangszeiten noch viel eher, konnte Dürer bis an sein Ende solche Bilder entwerfen, ohne damit doch seine evangelische Gesinnung irgendwie preiszugeben. Er hat der Mutter seines Heilands die demütigste und herzlichste Verehrung allezeit dargebracht, ohne sie doch in seinen späteren Lebensjahren um ihre Fürbitte anzurufen. So sind noch manche Sitten und Gebräuche, die aus der katholischen Zeit stammen, lange Zeit in protestantischen Kreisen leben-

dig geblieben (man denke an das Kreuzschlagen und ähnliches), wiewohl sie den eigentlichen und ursprünglichen Sinn eingebüßt hatten.

„In diesem Jahre," so heißt es in einer Nürnberger Chronik beim Jahre 1524, „hat man dem Papste Urlaub gegeben." Nürnberg, das wegen seiner „Frömmigkeit" einst von Hans Rosenblüt mit einem Jerusalem, Rom, Köln und Trier gleichgestellt wurde, war eine der ersten Städte Deutschlands, die den reformatorischen Gedanken siegreich in ihren Mauern walten ließ. Das Wormser Edikt hatte hier wie überall die Gemüter aufs tiefste bewegt, und durch die seitdem immer wachsende Begeisterung für Luther waren auch die Schwankenden mit fortgerissen worden. Schon predigte Osiander in Sankt Lorenz, Schleupner in Sankt Sebald, Thomas Venatorius im neuen Spital das von Luther verkündigte Evangelium, im Rat standen die beiden Losunger Hieronymus Ebner und Kaspar Nützel mit dem Ratsschreiber Lazarus Spengler treu und unentwegt zu dem geächteten Mönche, fanden auch in den Ratsherren Imhof und Holzschuher und anderen gewichtigen Männern feste Genossen. Die Bettelmönche fanden meist verschlossene Türen, wenn sie heischend anklopften, die Pfarrer sahen sich des Zehnten beraubt, Mönche und Nonnen entflohen dem Zwange der Klosterregeln. Und während so die Klöster immer leerer wurden, vermochten die Kirchen, von deren Kanzeln das Evangelium gepredigt wurde, die herzu strömende Menge kaum zu fassen. Schon fand im Gottesdienst die deutsche Sprache mehr und mehr Eingang, die Messe wurde gekürzt und umgestaltet, die Heiligentage, die Jahrestage der Verstorbenen und die Seelenmessen kamen in Wegfall. In der Karwoche reichte der Augustinerprior Volprecht unter großem Zulauf des Volks das Abendmahl in beiderlei

Gestalt, und sein Beispiel fand rasch am neuen Spital und an den beiden Pfarrkirchen Nachahmung. Angeregt durch Luthers Aufruf an die Ratsherren aller Städte deutschen Landes beschloß der Rat die Errichtung eines Gymnasiums, als dessen Leiter er keinen Geringeren als Melanchthon zu gewinnen hoffte. Kein Wunder, daß der päpstliche Legat Campeggi, der im März 1524 in Nürnberg eingezogen war, über die in der Stadt herrschenden Zustände geradezu entsetzt war. Er wehklagte, daß, da alle Welt meine, nur durch Glauben allein selig werden zu können, niemand mehr Beichte und Messe achte und der Kirchenbesuch der alten Gottesdienste abnehme. Alle Buchläden seien voll von lutherischen Büchlein, während ein papistisches nirgends zu haben sei; er wage sich nicht zum Hause heraus, weil er Beschimpfungen auf offener Straße befürchten müsse. Hatte der Rat selbst lange Zeit zu beruhigen gesucht und mit seinen Entschließungen abwartend gezögert, zumal noch mancherlei Gefahr von weltlichen und kirchlichen Mächten zu befürchten war, so wurde er nun von dem allgemeinen Sturm der Begeisterung mit fortgerissen, und im März 1525 ward die Reformation amtlich in Nürnberg eingeführt. Mit den meisten Klöstern war es damit vollends zu Ende; den Barfüßern wurde nur noch gestattet, Predigten bei verschlossenen Türen ohne die Teilnahme der Bürgerschaft zu halten; besonders eifrige Priester wurden verwarnt oder verwiesen. Die päpstliche Kirche war völlig zurückgedrängt und ihre Anhänger mußten froh sein, wenn man sie in Freiheit und am Leben ließ.

Wir haben aus diesen Tagen nur ein Zeugnis von Dürers Gesinnung. Als er damals sein Büchlein „Unterweisung der Messung“ herausgab, wählte er als Geleitspruch auf dem Titelblatt das Wort: „Das Wort Gottes

bleibt ewiglich, das Wort ist Christus, aller Christgläubigen Heil.“ Wer mit der Kampf- und Glaubenssprache jener Zeit vertraut ist, weiß, daß mit solcher Rede ein Bekenntnis für die Reformation abgelegt werden soll. Aber auch wenn wir solches ausdrückliche Bekenntnis nicht besäßen, so ist es nach Lage der Dinge völlig ausgeschlossen, daß sich Dürer bei dieser allgemeinen Bewegung der Geister scheu zurückgezogen hätte. Jetzt mußte die Liebe zu Luther und dessen Befreiungstat in ihm wie in den Gleichgesinnten zum entscheidenden Ausdruck kommen. Wer damals irgendwie auf lebendige Frömmigkeit, auf fortschrittliche Gesinnung und echte Geistesbildung einigen Wert legte, der wurde lutherisch, das verstand sich von selbst. So ward Dürers Kunstgenosse, der Erzgießer Peter Vischer ein evangelischer Christ, wie aus seiner berühmten Handzeichnung in Goethes Sammlungen hervorgeht; und auch Hans Sachs ist damals ein rechter Lutheraner geworden. Und so ist auch Dürer der Reformation eifrig und gläubig zugetan gewesen.

Indessen dieses Werk der Glaubenserneuerung und Kirchenverbesserung zeigte in seinem Gefolge mißliche Begleiterscheinungen: aufrührerisches und schwarmgeistiges Wesen. Die Bauernunruhen verbreiteten sich bis in Nürnberger Gebiet, und die Wiedertäufer fanden dort ein fruchtbares Feld für ihren verstiegenen Enthusiasmus. Münzer weilte eine kurze Zeit dort, auch Karlstadt wirkte eine Weile. Vor allem aber war Hans Denk der einflußreiche Führer dieser Schwärmer. Er war Rektor der Sebaldusschule, ein beredter, fanatisch gesinnter Mann, der die Heilige Schrift als ein altes Buch geringschätzte und einen unmittelbaren und ganz persönlichen Anhauch des Gottesgeistes für sich und seine Anhänger in Anspruch nahm. Er predigte eine krause und geheimnisvolle Lehre

von der völligen Vergottung durch die Liebe Gottes. Er ward als den öffentlichen Frieden und die rechte christliche Zucht gefährdend aus der Stadt verwiesen, hat aber noch eine Zeitlang in ihr bedenklichen Einfluß gehabt zum Schmerze und Entsetzen der Wohlgesinnten. Dazu kam ein anderes, das Dürer noch persönlicher angehen mußte. Drei Maler, zwei Brüder Beham, Bartel und Sebald, und Georg Penß, „trußige Leute", bezeugten offen ihre Verachtung aller Prediger und der weltlichen Obrigkeit. Sie verwarfen die Bibel und die Sakramente, sie achteten Jesus Christus gering, ja sie leugneten Gott. Wir wissen nicht, ob diese jungen Leute unmittelbare Schüler der Dürerschen Werkstätte gewesen sind. Es scheint fast, daß sie es waren. Jedenfalls sind sie des Meisters begabteste Nachfolger in Holzschnitt und Kupferstich gewesen. Den „drei gottlosen Malern" ward der Prozeß gemacht; sie mußten die Stadt verlassen, sind aber als im Grunde unschädliche Schwätzer bald wieder in Nürnbergs Mauern geduldet worden. Vorerst aber fanden sie im leicht beweglichen Kreise der Berufsgenossen noch mancherlei Anhängerschaft. Hans Greiffenberg, Hieronymus Andreä, Paul Lautensack, lauter junge Maler, wurden von ähnlichem Geist der Glaubens- und Zuchtlosigkeit ergriffen und gaben Anlaß zu manchem bedenklichen Handel und zu allerlei warnenden und strafenden Ratserlassen. So drohte sich die schwarmgeistige und täuferische Sekte immer weiter auszubreiten. Und schon im Jahre 1525 mußte Dürer die Klage erheben, die damals von so vieler Künstler Lippen kam, „daß jetzt bei uns und in unseren Zeiten die Kunst der Malerei durch etliche sehr verachtet und gesagt will werden, die diene zur Abgötterei. Doch wird ein jeder Christenmensch durch ein Gemälde oder Bildnis so wenig zu einem Aberglauben erzogen, als ein frommer

Mann zu einem Morde daraus, daß er eine Waffe an seiner Seite trägt. Darum ein Gemälde mehr Besserung denn Ärgernis bringt, so es ehrbarlich, künstlich und wohl gemacht ist." Aber die Rede von der Gefährlichkeit der Kunstwerke hatten die Bilderstürmer aufgebracht, ebenso sprach man in der Schweiz, und die Reformation schien in übergeistiger Schwärmerei zur ausgesprochenen Kunstfeindlichkeit auszuarten.

Damals machte Luther die entschiedene Wendung gegen Täuferei und Schwärmerei. Er hatte den Mut, inmitten dieses Tobens und Brausens zur Mäßigung und Zucht zu rufen, auch auf die Gefahr hin, seine Volkstümlichkeit dadurch einzubüßen. Was der gewaltige Glaubensheld in seiner Weise tat, um den aufrührerischen Bauern und den stürmerischen Täufern gegenüber die Bedeutung der Heiligen Schrift und der Person Christi ins rechte Licht zu setzen, und den Erlösungsglauben darzustellen als kein verzagtes oder sentimentales Empfinden, sondern als einen Aufruf aller männlichen Kraft; und wie er dabei nicht verschmähte, auch die weltliche Obrigkeit aufzurufen, gegen die Verderber des Reformationswerks kräftig aufzutreten, so tat nach seiner Art auch Dürer. Tat es nicht mit Schrift und Rede, sondern tat es mit Bild und Bibelwort. Er hatte die Empfindung, in dieser allgemeinen Verwirrung seinen Mann stehen zu müssen, die Gefolgschaft der gottlosen Maler und der zuchtlosen Schwärmer von sich abzuschütteln und sich erneut an des Reformators Seite zu stellen. In dieser Zeit schuf er seine Gemälde der vier Apostel, die er dem Rate von Nürnberg widmete und die er mit jenen berühmten Unterschriften versah, aus denen hervorging, daß er nicht als Gegner Luthers dastehen wollte, sondern als sein Kampfgenosse, weswegen er auch aus Luthers Bibelübersetzung, nämlich aus der sogenannten

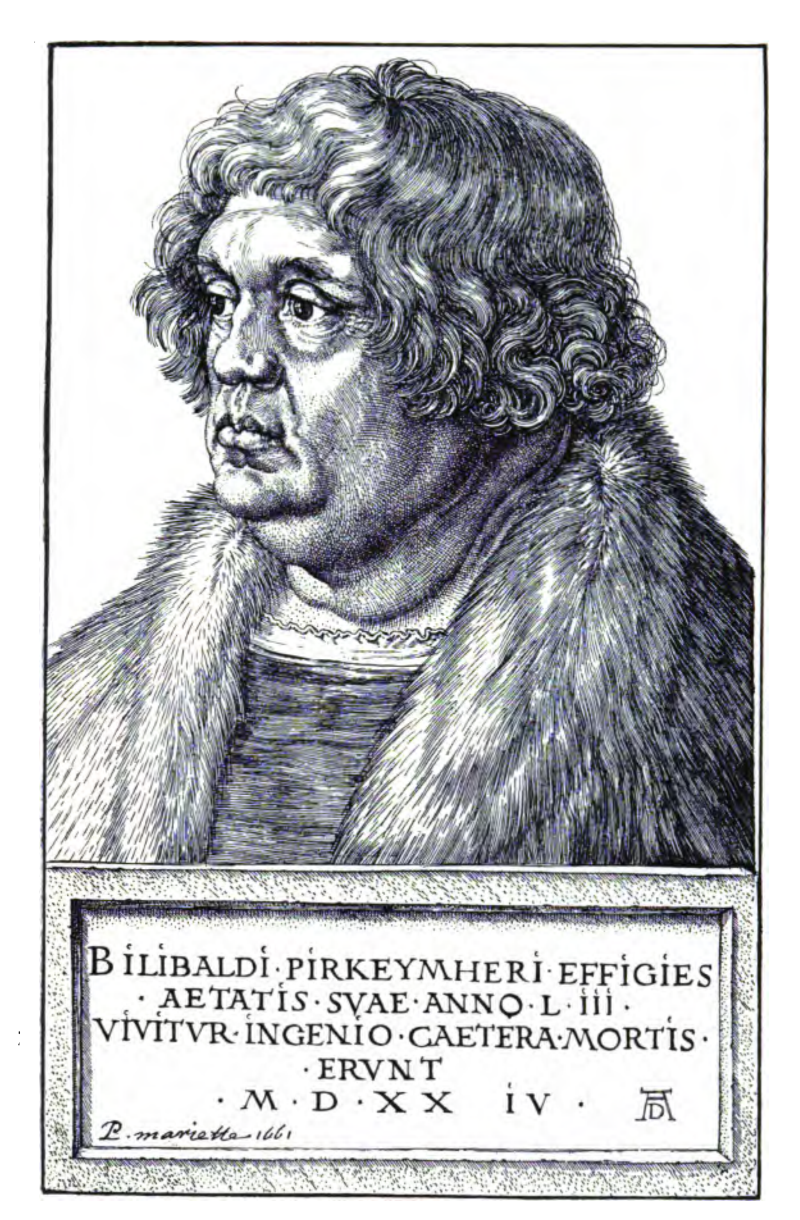
Septemberbibel, die Sprüche aussuchte und abschrieb. Als Verkündiger der christlichen Wahrheit und als rechte Glaubenszeugen sollen diese vier Gestalten machtvoll Zeugnis ablegen gegen das Täufertum, und die Obrigkeit nicht vor dem vergangenen papistischen Wesen, sondern vor der Gefahr der Gegenwart warnen. Darum die ersten zwei Sprüche sich vornehmlich gegen die verderbliche Lehre, die beiden letzten gegen den verwerflichen Lebenswandel richten, wobei wir wohl besonders an die bedenkliche Lebensführung der Wanderapostel und Winkelprediger, Denk an der Spitze, zu denken haben. Ein Jahrhundert später freilich, als der Nürnberger Rat dem Kurfürsten Maximilian I. von Bayern diese Bilder 1627 überließ, wurden bei ihrer Übertragung nach München die Unterschriften, die dort wegen ihres lutherischen Inhalts Anstoß erregten, abgesägt und nach Nürnberg zurückgeschickt; man hat sie also damals als gegen die katholische Kirche gerichtet angesehen. Aber das geschah zu jenen ganz veränderten Zeiten, da die Spaltung zwischen Katholizismus und Protestantismus sich völlig durchgesetzt hatte und die Gegenreformation mit Erfolg bemüht war, die abgefallenen Völker wieder zum alten Glauben zurückzuführen. In ihren Ursprungszeiten, da ganz Nürnberg der Lutherischen Lehre anhing, konnte sich die Spitze jener Sprüche in erster Linie nicht gegen das gänzlich abgeschaffte päpstliche Wesen richten; hier konnten nur andere in Frage kommen, die gefährlicher waren, eben die Täufer und Schwärmer.

Dieses sind die Unterschriften: „Alle weltlichen Regenten in diesen gefährlichen Zeiten nehmen billig Acht, daß sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen. Denn Gott will nicht zu seinem Wort getan, noch von ihm genommen haben. Darum hört dieser trefflichen vier Männer Petrus, Johannes, Paulus und Marcus ihre Warnung:

Petrus spricht in seiner andern Epistel im andern Kapitel also: Es waren aber auch falsche Propheten unter dem Volk, wie auch unter Euch sein werden falsche Lehrer, die nebeneinführen werden verderbliche Sekten und verleugnen den Herrn, der sie erkauft hat, und werden über sich führen eine schnelle Verdammnis. Und viele werden nachfolgen ihrem Verderben, durch welche wird der Weg der Wahrheit verlästert werden. Und durch Sieg mit erdichteten Worten werden sie an euch hantieren. Über welche das Urteil von lange her nicht säumig ist, und ihre Verdammnis schläft nicht.

Johannes in seiner ersten Epistel im vierten Kapitel schreibt also: Ihr Lieben, glaubt nicht einem jeglichen Geist, sondern prüft die Geister, ob sie von Gott sind. Denn es sind viele falschen Propheten ausgegangen in die Welt, daran erkennet den Geist Gottes. Ein jeglicher Geist, der da bekennet, daß Jesus Christus gekommen ist in das Fleisch, der ist von Gott. Und ein jeglicher Geist, der da nicht bekennet, daß Jesus Christus ist gekommen in das Fleisch, der ist nicht von Gott. Und das ist der Geist des Widerchrists, von welchem ihr habt gehört, daß er kommt und ist jetzt schon in der Welt.

In der anderen Epistel zum Timotheo in dem dritten Kapitel schreibt St. Paulus also: Das sollst du aber wissen, daß zu den letzten Zeiten werden gräuliche Zeitung eintreten. Denn es werden Menschen sein, die von sich selbst halten, geizig, stolz, hoffärtig, Lästerer, den Eltern ungehorsam, undankbar, ungeistlich, unfreundlich, störrig, Schänder, unkeusch, ungütig, wild, Verräter, Frevler, aufgeblasen, die mehr lieben die Wollust denn Gott, die da haben das Geberde eines gottseligen Wandels, aber seine Kraft verleugnen sie. Und von solchen wende dich. Aus denselben sind die, die Häuser durchlaufen und



Kupferstich. Originalgröße

führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen sind und fahren mit mancherlei Lüsten, lernen immerdar und konnten nimmer zur Erkenntnis der Wahrheit kommen.

Sankt Markus schreibt in seinem Evangelium im 12. Kapitel also: Und er lehrte sie und sprach zu ihnen: Habt acht auf die Schriftgelehrten, die gehen gern in langen Kleidern und lassen sich gern grüßen auf dem Markt und sitzen gern obenan in den Schulen und über Tisch. Sie fressen der Witwen Häuser und wenden lange Gebete vor. Dieselben werden desto mehr Verdammnis empfangen."

Diese Apostelbilder vom Jahre 1526 sind das letzte Glaubensbekenntnis von Dürers Hand, das wir besitzen. Dazu kommt aber noch eine uns mittelbar von ihm erhaltene Äußerung. Und zwar müssen wir hier wieder zu jenem galligen Briefe greifen, den Wilibald Pirkheimer im Jahre 1530 an Tscherte in Wien geschrieben hat und der uns schon bei der Charakterschilderung von Dürers Ehefrau so wertvoll war. Wir halten uns dabei wieder vor, daß der Schreiber von schmerzlicher Krankheit geplagt, ein leidenschaftlicher und mürrischer Greis geworden ist und dieses Schreiben in einem Zustand bitterer Verärgerung verfaßt hat. In dieser Gemütsstimmung sagt er nun: „Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht seliger, denn wir hofften, die römische Barbarei, desgleichen der Mönche und Pfaffen Schalkheit sollte gebessert werden, aber, so man zusieht, hat sich die Sache also verschlimmert, daß die evangelischen Buben jene Buben fromm machen." Das sagt doch deutlich, daß Dürer mit Pirkheimer von der anfänglichen Begeisterung für die Reformation rasch abgekommen seien und sich von Luther wieder abgewendet hätten. Nun ist keine Frage, daß das für Pirkheimer

vollinhaltlich zutrifft. Er, der anfänglich so lebhaft für die neue Sache eintrat, daß er mit unter den päpstlichen Bann fiel, der Luther traf, hat im Laufe des Kampfes, erbittert über die Ausschreitungen der Menge und der Geistlichen, den Idealen seiner Jugend den Rücken gekehrt und ist als ein Feind der Reformation, freilich auch nicht als ein heimgekehrter Sohn der alten Kirche gestorben. Für ihn lag aber das Schwergewicht des Streits vorab in der Bekämpfung päpstlichen Wesens und altgläubiger Unwissenheit. Als echter Humanist war er dabei innerlich religiös kaum lebhaft beteiligt. Ihm galt's um einen Kampf der Wissenschaft mit der Dumpfheit. Als nun aber dieser Kampf zur Volksbewegung ward, wandte sich der vornehme Aristokrat und Gelehrte verstimmt von diesen plebejischen Streitigkeiten ab. Bei Dürer lag das insofern anders, als er vor allem eine tief religiöse Natur gewesen ist und, wie aus allen seinen Äußerungen hervorgeht, vor allem in Luther den Befreier aus seelischer Not begrüßte. Es will nicht wahrscheinlich sein, daß er dem Glauben jener ersten Jahre völlig untreu geworden sei, wie sein Freund das allerdings tat. Er dürfte mit seinem tiefsten Herzen auf Luthers Seite geblieben sein, auch als er die mannigfachen Schädigungen wahrnahm, die sich an das Werk des Reformators angesetzt hatten.

Daß solche Schädigungen vorhanden waren, geht ja schon aus den vorstehenden Darlegungen über die Schwärmer hervor. Sie sind wahrlich nicht nur von Dürer und Pirkheimer schmerzlich empfunden worden, sondern Luther selbst hat wiederholt in bewegter Klage seinem Schmerze darüber Ausdruck gegeben, wie sich an sein hohes Werk Staub und Schmutz angesetzt habe. Ja, es ist Luther selbst, der 1529 darüber seufzt, „daß jetzt unsere Evangelischen

siebenmal ärger werden, denn sie zuvor gewesen. Denn nachdem wir das Evangelium gelernt haben, so stehlen, lügen, trügen, fressen und saufen wir und treiben allerlei Laster. Da ein Teufel ist bei uns ausgetrieben worden, sind ihrer nun sieben ärgere wieder in uns gefahren; wie das jetzt an Fürsten, Herren, Edelleuten, Bürgern und Bauern zu sehen." Und ebenso zwei Jahre darauf: „Bauer, Bürger, Adel sind jetzt unter dem Licht des Evangeliums geiziger, stolzer und hoffärtiger und treiben größeren Übermut und Mutwillen, denn vorzeiten unter der Finsternis des Papsttums . . . und sind zehnmal ärger, denn sie unter dem Papsttum gewesen sind." Solcher klagenden und scheltenden Stellen ließen sich noch viele aus Luthers Mund und Feder anführen. Aber wenn der Reformator ehrlich und offen mit zartem sittlichen Gefühl diese Mängel und Gebrechen zu beseufzen hat: es ist ihm um dieser trüben Erfahrungen willen doch nicht eingefallen, nun seine ganze Sache zu bereuen oder gar zu verwerfen. Er hat treu ausgehalten im Bewußtsein, daß er seinem Volke Befreiung brächte.

Auch ein Kleinerer hat ähnlich empfunden und gehandelt, und zwar in Nürnberg selbst, Hans Sachs. Er hat gleichfalls mit biederem Sinne gemerkt, wie doch auch auf lutherischer Seite des Menschelns kein Ende war. Namentlich der berühmte Prediger von St. Lorenz, Andreas Osiander, überschritt mit seinem fanatischen Haß gegen alles Katholische alle erlaubten Grenzen. Und auch sonst machte sich viel häßliche Unduldsamkeit breit; man verachtete die Altgläubigen, verspottete und schmähte sie und suchte sie zu schädigen, wo man konnte. Was tat der wackre Schuster und Poet? Er, der einst das Lied der wittenbergischen Nachtigall mit heller Freude jubelnd begrüßt hatte, der nicht müde geworden war mit seiner

bescheidenen Poesie oder in seiner kernigen Prosa für das Recht und den Segen des neuen Evangeliums tapfer und furchtlos einzutreten, er schrieb nun: „Ein Gespräch eines evangelischen Christen mit einem Lutherischen, darin der ärgerliche Wandel etlicher, die sich lutherisch nennen, angezeigt und brüderlich gestraft wird.“ Darin mahnt er mit beweglichen Worten zur Geduld mit den Schwachen, denn die rechte Probe eines Christen sei die Liebe, nicht aber das Fleischessen am Fasttage, und nötiger als das fortwährende Pochen auf die rechte Lehre und den wahren Glauben sei ein rechter, züchtiger und unanstößiger Wandel. Aber wenn auch Hans Sachs ringsum zahlreiche Auswüchse einer ungesunden Neuerungssucht sah: er ist dadurch keineswegs an der Wahrheit der reformatorischen Lehre irre geworden, sondern ist vielmehr zeitlebens ein wackerer und berufener Zeuge dafür gewesen, wie die Reformation im echten deutschen Bürgertum die sittlichen Leitbilder neu geweckt und gestärkt hat, und mit welcher klaren Entschiedenheit diese Bürger ihres sittlichen Gegensatzes zu der Moral der mittelalterlichen Kirche sich bewußt waren.

Alle die köstlichen, aus der Tiefe seines Herzens geborenen Äußerungen, die wir aus Dürers Mund über Luthers Person und Werk vernehmen, lassen uns den Schluß zu ziehen wagen, daß er bis zum Tode ähnlich gesinnt und gestimmt war wie sein Landsmann Sachs. Um kühl und spöttisch alle diese geheime Lebensfreude von sich zu werfen, wie der humanistische Freund Pirkheimer es tat, dazu war er eine zu innerliche und religiöse Natur. Aber natürlich hat er unter den häßlichen Begleiterscheinungen der Reformation so schwer gelitten, daß er zweifellos nicht ohne Bedenken über diesen Sturm der neuen Zeit geblieben ist. Pirkheimer galt

letztlich allgemein und mit vollem Recht als erklärter Feind Luthers. Dürer aber nicht, und das läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß eine völlige Abkehr von der Reformation oder vollends eine reuige Heimkehr zum Katholizismus nicht bei ihm stattgefunden hat. Wäre er seinem ersten Ideale wirklich untreu geworden und hätte er nun wie Pirkheimer für einen offenen Gegner des neuen Wesens gegolten, dann würde Luther ihn keinesfalls, wie er es doch bei seinem Tode tat, als den „besten Mann" gepriesen haben, der „so wohl unterrichtet in einem seligen Ende aus diesen stürmischen Zeiten hinweggenommen" worden sei. Und wenn wir auch Frau Agnes Dürer nicht als einen Engel haben kennen lernen: daß sie ihren Mann nur aus Widerspruchsgeist geärgert habe, ist noch viel weniger erweislich. So daß wir wohl annehmen dürfen, sie habe in des verstorbenen Gatten Sinne gehandelt, als sie die 1000 Gulden, die er einst als sauer verdiente Ersparnis bei der Stadtkasse angelegt hatte, bald nach seinem Tode der Universität zu Wittenberg überwies, mit der Bedingung, daß aus solcher Stiftung ein Stipendium für einen dort studierenden Theologen gebildet werde. Das hätte sie sicherlich nicht getan, wenn sie ihren Ehemann als einen völligen und grundsätzlichen Gegner der evangelischen Lehre gekannt hätte. Sondern sie hat's nur tun können, weil sie wußte, sie würde dadurch das Gedächtnis des Gatten nach seinem eigenen Gefallen ehren. Sie hat durch diese hochherzige Spende sich ein warmes Lob Melanchthons verdient, der an Veit Dietrich schrieb, daß er Gott für diese Förderung der Studien danke, und daß er diese tapfere Tat der Witwe Dürers vor Luther und anderen gerühmt habe.



10.

Kunstlehre

Die urteilsfähigen Zeitgenossen haben an Dürer vor allem gepriesen, daß er nicht nur ein schaffender, sondern auch ein denkender Künstler sei, der sich mit triebhafter Arbeit nicht genug sein lasse, sondern auch mit grübelndem Ernste sich Rechenschaft über seine Werke zu geben suche und die verborgenen Gesetze der Schönheit zu enträtseln sich mühe. Er hat tatsächlich mit dieser Neigung zur Gelehrsamkeit die Kaste gebrochen und seinen Stand im deutschen Vaterland aus den Niederungen des Handwerkers in die des freien Künstlers gehoben, der, den geistig Großen gleichberechtigt, mit ihnen äußeren Verkehr und innere Gemeinschaft zu halten berufen war. Damals ist dieser besinnliche Zug bei einem Maler etwas ganz Unerhörtes gewesen. Aber gerade er entsprach dem Wesen dieses Mannes am tiefsten, der zeitlebens in heißem Bemühen das Reich seiner Bildung zu erweitern strebte, und der ebensowohl eine beschauliche Gelehrtennatur wie eine frei gestaltende Künstlerseele in sich barg. Schon in jüngeren Jahren hat er mit fast fieberhafter Sucht bei dem Welschen Jacopo die rechten Proportionen zu studieren sich befleißigt. Ein Königreich, so gestand er selbst, hätte er damals hingegeben, wenn es ihm gelungen wäre, in diese heimlichen Regeln der erfolgreichen Kunstübung völlig einzudringen. Er hat damals mit Enttäuschung

erfahren müssen, daß auch der kluge Italiener des Rätsels rechte Lösung nicht besaß. Aber er hat unermüdlich weiter gerungen, diese höchste Weisheit zu erkennen. Alle seine Jahre sind mit Studien mannigfachster Art ausgefüllt. Und am Abend seines Lebens, da es ihm nicht mehr not war, um den Lebensunterhalt besorgt zu sein, hat er sich von der schöpferischen Kunsttätigkeit fast ganz abgewendet, um sich desto ausschließlicher der Ergründung der Kunstlehre widmen zu können und für Das den begrifflichen Ausdruck zu suchen, was er mit seinem inneren Auge schaute und was in seiner Brust mit unendlicher Gewalt nach Gestaltung rang.

Im Jahre 1525 gab Dürer seine erste Lehrschrift heraus. Ihr genauer Titel lautet in übertragener Sprache so: „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit, in Linien, Ebnen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz aller Kunstliebhabenden mit dazugehörigen Figuren in Druck gebracht." Das Büchlein hat eine ganze Reihe neuer Auflagen erlebt und ist noch im Jahre 1606 ausgegeben worden. Auch wurden von ihm lateinische Übersetzungen veranstaltet, die in Paris und Arnhem zur Ausgabe kamen. Es ist dem Freunde Pirkheimer gewidmet und enthält einen Lehrgang der angewandten Geometrie im Anschluß an Euklids Elemente, bringt aber noch manchen anderen Stoff, so namentlich die mit reizenden Holzschnitten versehene wunderliche Schilderung von allerlei Denkmälern, bei der es uns freilich etwas kraus zumute wird, denn wir möchten diese Darlegungen fast für einen losen Künstlerscherz halten, und doch trägt sie Dürer mit bitterem Ernste vor. Er beschreibt nämlich, wie man Siegesdenkmäler nach errungener Schlacht bilden könne, vor allem auch eins für solche Krieger, die die auf-

rührerischen Bauern niedergeworfen hätten. Aber auch ein Denkmal, wie es etwa einem verstorbenen Trinker gezieme. Nämlich: „Item, welcher einem Trunkenbold auf seinem Begräbnis ein Gedächtnis wollte aufrichten, der möchte den nachfolgenden gezeichneten Entwurf gebrauchen. Erstlich sein Grab, daran ein Epitaphium machen, das die Wollust mit Gespött lobt. Und auf das Grab eine Biertonne aufrecht stellen und oben mit einem Brettspiel zudecken, darauf zwei Schüsseln übereinander stürzen, darin wird Fresserei sein. Danach auf der obern Schüssel Boden gestellt ein weiter niederträchtiger Bierkrug mit zwei Handhaben. Das decke mit einem Teller zu und stürze darauf ein hohes, umgekehrtes Bierglas, und setze auf des Glases Boden ein Körblein mit Käs, Brot und Butter." So sieht nach Dürers Meinung monumentale Kunst aus! Und er liefert dazu selbst eine prächtig gezeichnete Vorlage.

Das zweite Büchlein erschien 1527: „Etlicher Unterricht, zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken." Auch hiervon sind später mancherlei Neudrucke veranstaltet worden, und es erschienen daneben noch lateinische und französische Ausgaben. Das Buch war schön ausgestattet und wurde dem König Ferdinand gewidmet. Es war eine Frucht der Türkengefahr und Türkenfurcht, die damals herrschte. Aber es ist doch auch ein Ergebnis langjähriger eingehender Beschäftigung mit mancherlei Kriegsfragen. Es geht ihm eine Einleitung über den Bau von Basteien voraus. Dann kommen sechs Abschnitte, die dem Titel gemäß die einzelnen Befestigungsarten für Burgen und Städte beschreiben. Dürer hat dabei Gedanken ausgesprochen, die sich bis auf die Gegenwart lebendig und fruchtbar erhalten haben. Und es sind mancherlei Festungswerke auf Grund seiner An-

weisungen ausgeführt worden; so z. B. die Bastei am Kronenburger Tor in Straßburg.

In das gleiche Gebiet des Kriegswesens gehören einige schriftliche Bemerkungen von des Meisters Hand, die nachgelassen wurden. Neuerdings glaubt man auch das für verschollen gehaltene Dürersche Fechtbuch in einer Breslauer Handschrift entdeckt zu haben, die in stattlicher Ausgabe veröffentlicht wurde und in ihren zahlreichen Abbildungen allerdings die vertrauten Züge der Zeichenweise unseres Meisters darbietet.

Wie die Proportionslehre dem Maler allezeit die größte Mühe machte, so sollte auch ihre Herausgabe sein Lebenswerk bekrönen. Doch ist er über der Drucklegung gestorben. Bloß das erste der vier Bücher hat er druckfertig hinterlassen. Die übrigen drei wurden von den Freunden zurechtgearbeitet. Das Ganze erschien im Oktober 1528 im Verlage von Dürers Witwe mit diesem Titel: „Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, durch Albrecht Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben, zu nutz allen denen, so zu dieser Kunst Liebe tragen.“ Uns heutigen, die wir die Proportionslehre in weit ausgeführterer Weise zu lernen wissen, kommt dieses Büchlein eigentlich sehr dürftig vor. Damals entsprach es doch völlig dem Bedürfnisse der Zeit und hat großen Erfolg gehabt, wovon die vielen Neudrucke und die Übersetzungen ins Lateinische, Französische, Italienische, Portugiesische, Holländische und Englische beredtes Zeugnis ablegen.

Außer diesen gedruckten Werken hat Dürer noch zahlreiche, inhaltsvolle Handschriften hinterlassen. Ein Folioband wird in Nürnberg, ein anderer in Dresden aufbewahrt. Vier starke Bände — die ergiebigste Quelle zur Erkenntnis der schriftlichen Absichten Dürers — be-

finden sich in London. Aus allen den einzelnen Bemerkungen geht hervor, daß sich der Meister jahrzehntelang mit einem umfangreichen schriftstellerischen Plane trug. Er wollte ein großes enzyklopädisches Werk ausgeben, das „Eine Speise der Malerknaben" heißen und alles das in faßlicher Darstellung bieten sollte, was ein Kunstbeflissener zum rechten Studium gebrauchen würde. Der Entwurf der Vorrede in verschiedenen Fassungen ist vorhanden; aber eben diese immer wieder einsetzende Neubearbeitung zeigt, daß auch sie noch nicht fertig war. Einige Blätter enthalten bestimmte Einzelheiten über die geplante Anlage des Buches. Danach sollten die einzelnen Abschnitte überschrieben sein: Vom Maß des Menschen, vom Maß der Pferde, vom Maß der Gebäude, von Perspektiven, vom Licht und Schatten, von Farben, wie man die der Natur gleicht. Aber mehr als zahlreiche kurze Einzelworte sind doch nicht auf uns gekommen, und so sehr wir es beklagen mögen, daß Dürer nicht zur völligen Ausführung dieses groß angelegten schriftstellerischen Planes gekommen ist, wir müssen uns eben mit dem Vorhandenen Genüge sein lassen, und das ist nicht wenig.

Aber müssen wir es überhaupt beklagen, daß unser Meister das Buch nicht vollendet hat? Hingesehen auf das, was die erhaltenen Anfänge und Reste nach Form und Inhalt bieten, kann einem doch der Zweifel aufsteigen, ob trotz all seiner Geistesbildung und tiefen Denknatur Dürer imstande gewesen wäre, ein solch bedeutungsvolles Werk wirklich auszuführen.

Schon die Form der Dürerschen Kunstsprache regt solche Bedenken an. Denn Dürer ist darin dem gleichen Lose verfallen, das ein Verhängnis schreibender Künstler zu sein scheint: er ist in seinen Darlegungen recht unklar

geblieben. Wunderlich: ein Mann der alles so körperhaft und so scharf sah wie er, und der ein so durch und durch gestaltendes Ausdrucksvermögen besaß, wie er sein eigen nannte, hat doch nicht Fähigkeit besessen, das, was in der Tiefe seines Geistes nach sprachlicher Fassung rang, wirklich auf den Begriff zu bringen. Er bleibt bei seinen lehrhaften Erörterungen schwerfällig und unklar, so wie etwa heute Adolf Hildebrands und Max Klingers theoretische Untersuchungen der eigentlichen überzeugenden Gestaltungskraft entbehren; auch ihre Schriften lesen sich schwer und bleiben in vielen Einzelheiten undeutlich, obgleich die hochgebildeten Künstler, die hinter diesen Worten stehen, doch wahrlich plastisch gestalten können, wenn sie ihre innere Anschauung in gemeißelte oder gemalte Bilder formen. Das liegt wohl an der Überfülle des inneren Schauens oder daran, daß die Künstler aus dem eigenen Erleben heraus zuviel ähnliche Erfahrungen bei dem Leser ihrer Werke als selbstverständlich voraussetzen. Wer dem Kunstschaffen aus der Ferne kühler gegenüber steht, vermag oft diesem innerlichen Schauen deutlicheren Ausdruck zu geben, als wer mitten im Drange der eigenen Phantasie sich der Fülle der anstürmenden Gesichte kaum zu erwehren vermag.

Ähnlich verhält es sich mit dem Inhalt der Dürerschen Kunstlehren. Man hat je und je versucht, aus den vielen abgerissenen Gedanken ein wohlgegliedertes System seiner Kunstauffassung zu schmieden. Und selbstverständlich muß diese bunte Mannigfaltigkeit der einzelnen Worte immer wieder dazu reizen, sie zusammenzufassen und die letzte höchste Einheit zu suchen, die ja tatsächlich in des Meisters Brust selbst vorhanden war. Aber so wohlgemeint und so begreiflich solche Versuche waren, zu einem befriedigenden Ergebnis haben sie nie geführt. Was

schon daraus hervorgeht, daß unter den Forschern die einen glaubten erhärten zu können, wie Dürer als Realist begonnen und als Idealist geendet habe, während die anderen ebensogut aus den mancherlei Äußerungen zu beweisen wußten, daß der Anfang Dürerscher Kunstmeinung der Idealismus, ihr Ende der Realismus gewesen sei. Und im Grunde hatten beide recht, denn die Darlegungen des Meisters enthalten eben soviel Widersprüche, daß man daraus beides herauslesen kann. Richtiger wird handeln, wer die vielen Einzelworte nicht zusammenfassen und nach ihrem Inhalte zu gliedern sucht, sondern sie in ihrer lebensgeschichtlichen Folge zu deuten strebt, also nicht im Nebeneinander, sondern im Nacheinander des Rätsels annähernde Lösung zu gewinnen trachtet. Dabei kommt denn freilich keine einheitliche Lehrmeinung heraus, sondern ein verschiedenes Urteil zu verschiedener Zeit, also kein ausgeklügeltes Buch, sondern ein Mensch mit seinem Widerspruch. Und Schwierigkeiten entstehen auch so genug, denn man kann längst nicht für alle Äußerungen und Gedankenblitze Dürers die Zeit und die Sachlage ihrer Entstehung bestimmen.

Für unsere Zwecke hier wird es genügen, wenn wir aus der übersprudelnden Fülle geistvoller Einzelbetrachtungen, die uns aus Dürers Untersuchungen entgegenschäumt, eine Reihe herauswählen, die des Verfassers tiefgründigen Geist und schönheitsdurstigen Sinn am ehesten kennzeichnen. Wir gehen dabei von der Beobachtung aus, daß die Grundlage all seiner Lehrmeinungen die Geometrie ist. Dem Zuge seiner Zeit entsprechend, die sich abmühte, alle Dinge messend zu begreifen, hat auch Dürer sich fortgesetzt mit dieser Wissenschaft beschäftigt. Er hat darin so Bedeutendes geleistet, daß der Geschichtschreiber der Mathematik nicht an ihm vorübergehen kann

(vgl. Staigmüller: Dürer als Mathematiker). Auf solcher Grundlage wollte sich der Meister durch Messen eine vollständig klare Rechenschaft im Vorstellen des Körpers geben, dann aber auch suchte er darauf fußend die rechten Verhältnisse des schönen Menschen zu enträtseln. Denn, für einen Künstler natürlich genug, quälte ihn die Frage nach dem tiefsten Grund und Wesen der Schönheit am meisten. Seinen Erörterungen darüber, die sich über alle seine Werke hin zerstreuen, spüren wir es an, wie er immer wieder damit rang, für das, was er in seiner Einbildungskraft schauend erlebte, den rechten sachdienlichen, sprachlichen Ausdruck zu erhaschen und das Leitbild des Schönen aus dem wechselnden Urteil des persönlichen Geschmacks in die Höhe einer allgemein gültigen Regel zu erheben. „So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild (Figur, Gestalt, nicht Gemälde!) sollen machen, werden etliche sprechen: nach der Menschen Urteil. So werden's dann die andern nicht nachgeben und ich auch nicht. Ohne ein rechtes Wissen, wer will uns denn dessen gewiß machen?" Demnach ist Schönheit etwas, das sich beweisen lassen muß. Und wer in der Geschichte der Philosophie einigermaßen bewandert ist, merkt hier ein Nachwirken der hohen Gedanken, die einst Plato entwickelt hat. Gott allein besitzt die klare Vorstellung vom Schönen. „Und wem er es wollte offenbaren, der wüßte es auch." Manchmal glaubt Dürer zu denen zu gehören, die es wissen, und urteilt mit Bestimmtheit über das Wesen des Schönen. Dann aber fällt er wieder in Skrupel und Zweifel und kann verzagt den Seufzer schreiben: „Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht." Das soll heißen: ich weiß nicht, wie die schönste Form aussieht, wir bleiben auf unserer suchenden Schönheitswanderung immer nur auf ein annäherndes Wissen angewiesen. Nur das ist dem nachdenkenden Künst-

ler sicher: wenn die Schönheit gefunden werden kann, ist das nur möglich in der uns umgebenden Natur. Daher er immer wieder eindringlich mahnt: „Geh nicht ab von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wolltest meinen, das Bessere aus dir selbst zu finden; denn du würdest verführt.“ Allen künstlichen Selbsterfindungen gegenüber gilt die Warnung: „Nimm dir nimmermehr vor, daß du etwas besser möchtest oder wolltest machen, denn es Gott in seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat. Denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schöpfung.“ Darum ist auch die Schönheit, wie Gott sie gewollt hat, nur rings in der Natur zerstreut zu finden. „Obgleich wohl wir nicht sagen können von der größten Schönheit einer leiblichen Kreatur, so finden wir doch in den sichtbaren Kreaturen eine solche übermäßige Schönheit unserem Verstand, also daß solche unser keiner kann vollkommen in sein Werk bringen.“ Daher ziemt sich jene höchste Achtung vor der Natur, die Dürer selbst sein Leben lang in emsigster Arbeit bewahrt hat, und aus der heraus er mahnt, „der Natur nichts abzubrechen und ihr nichts Unerträgliches aufzulegen“. „Doch hüte sich ein jeder, daß er nichts Unmögliches mache, daß die Natur nicht leiden könnte; es wäre denn, daß einer ein Traumwesen machen wollte; in solchem mag man allerlei Kreaturen untereinander ansehen.“

Und so bleibt Dürerscher Weisheit letzter Schluß das berühmte Wort: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur — wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, wobei wir uns bei diesem Reißen nicht ein willkürlich-plötzliches Unterfangen zu denken haben, sondern das besinnliche Zeichnen, wie ja Dürer fast stets Reißen für Zeichnen sagt. Wer aber so die höchste Kunst und Schönheit der Natur entnehmen will, muß sich denn freilich mit



Bildnis eines jungen Mädchens

Kohlezeichnung. 42,2 : 29,6 cm

nie ermattendem Fleiße in ihr Studium so versenken, daß ihm das dort in mannigfachster Form Geschaute als ein „heimlicher Schatz des Herzens“ allezeit zu Gebote stehe, und künstlerisches Schaffen ihm nicht ein knechtisches Nachahmen eines einzelnen Naturgebildes, sondern ein freies Gestalten und Beseelen nach ihrem Vorbild werde. In solchem Zusammenhange steht des Meisters tiefster Ausspruch: „Je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser es erscheint. Daraus ist beschlossen, daß der Mensch aus eigenem Sinnen nimmermehr ein schönes Bild könne machen, es sei denn, daß er zuvor durch vieles Nachbilden sein Gemüt voll gefaßt habe; das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und (von der Natur) gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte trägt. Daraus wird der gesammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings. Das ist die Ursache, daß ein wohlgeübter Künstler nicht zu einem jeglichen Bild darf lebendige Bilder abmachen (stets vor der Natur malen muß), denn er gießt genugsam heraus, was er lange Zeit von außen hineingesammelt hat. Solcher hat gar mancher in seinem Werk, aber gar wenige kommen zu diesem Verstand.“ Das Erfüllen des Herzens mit einem selbst mühsam aufgespeicherten Schatz von Naturkenntnis ist demnach die rechte Vorbedingung vollen künstlerischen Schaffens. Wahrlich, das ist aus eigenster Erfahrung heraus geschrieben. Denn der heimliche Schatz des Herzens war bei Dürer selbst unerschöpflich reich. Gerade er hat diesen Meister zu einem Erfinder gemacht, der alle anderen überragt. Sein eigenes Schaffen ist durchaus das von ihm als Leitbild geforderte Herausreißen der

Kunst aus der Natur; er hält die Natur fest im eigensten Besitz, er beherrscht sie mit königlicher Gewalt; alle Dinge, die sein strahlendes suchendes Auge schaut, bereichern seine Gebilde. Und während die italienische Kunst nach dem Schönen, Gemeingültigen, Typischen drängte, hat die Kunst den deutschen Meister stets zum Besonderen, Kennzeichnenden, Unterschiedlichen geleitet.



11.

Tod und Verklärung

In seiner Vorrede zur lateinischen Übersetzung der Dürerschen Proportionslehre vom Jahre 1532 hat Camerarius bei der begeisterten Schilderung des heimgegangenen großen Malerfreundes gesagt: „Wenn irgend etwas in diesem Manne war, was einem Fehler ähnlich sah, so war es einzig der unendliche Fleiß und die oft bis zur Ungerechtigkeit an sich geübte Selbstkritik." Wenn darum Pirkheimer in seinem Brief an Tscherte gemeint hat, an der rastlosen Tätigkeit sei wesentlich Frau Agnes schuld gewesen, die ihn immer von neuem zur Arbeit gedrängt habe, so ist das sicherlich in dieser Form übertrieben gewesen. Denn wenn wir auch dem nicht widersprechen wollen, daß Dürers Gattin, auf Erwerb erpicht, ihren Mann gern fleißig sah: dieser Mann brauchte von außen her keinen Ansporn zu angestrengtester Tätigkeit. Ein einziger Blick auf sein Lebenswerk genügt, um zu wissen, daß solche Schöpfungen nur entstehen können, wenn der Meister, der sie fertigt, mit ausdauerndstem Fleiße und geduldigster Sorgfalt seiner Kunst obliegt. Und wir werden vielmehr Camerarius recht zu geben geneigt sein, der in diesem unermüdlichen Betätigungsdrang Dürers etwas Übertriebenes sah, das so doch auch seiner Gesundheit schaden mußte. Namentlich wenn diese Gesundheit ohnehin nicht stählern war; und nach robuster Kraft sehen seine Bilder alle nicht aus; er muß eher einen zarten Körper gehabt haben.

Auf der niederländischen Reise, in Zeeland, wohin er in Winterstürmen geeilt war, um den Walfisch zu sehen, hatte ihn eine starke Krankheit gepackt. Er schrieb darüber später: „Und da ich vormals in Zeeland war, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und diese Krankheit habe ich noch.“ Auf diese Bemerkung vom April 1521 folgt in seinem Tagebuch bald wieder eine neue Nachricht von einem „heißen Fieber mit einer großen Schwäche, Unlust und Hauptweh.“ Von da an wachsen in seinen Aufzeichnungen die Kosten für Arzt und Apotheker. Auch im Jahre 1523 berichtet er in einem Brief an den Kurfürsten Albrecht von Mainz von einer überstandenen Krankheit. Am ergreifendsten tritt uns eine solche Nachricht auf jener farbigen Federzeichnung entgegen, die in der Bremer Kunsthalle aufbewahrt wird. Sie stellt Dürer selbst dar fast in voller Figur, ganz nackt bis auf das Schamtuch. Der Kopf läßt darauf schließen, daß das Bild bald nach 1520 entstanden ist, denn später trug der Meister sein Haar kurz geschnitten und nicht mehr in der wallenden Lockenpracht früherer Jahre, die hier freilich auch schon stark gelichtet erscheint. Mit der rechten Hand zeigt er auf einen gelben rundlichen Fleck, den er an seiner linken Seite zwischen der Magengrube und der Weiche, also in der Milzgegend angebracht hat. Oben stehen von seiner Hand die Worte: „Da der gelb Fleck ist und mit dem Finger drauf deut, da ist mir weh.“ Demnach mag das Blatt eine schriftliche Anfrage bei einem Arzte dargestellt haben. Was es für eine Krankheit war, die Dürer gequält hat, wissen wir nicht. Ob die Anzeichen, die wir von dem Leiden haben, ausreichen, um mit einiger Bestimmtheit daraus Wechselfieber erkennen zu können, ist jedenfalls recht fraglich.

Am 6. April 1528, 44 Tage vor Vollendung seines siebenundfünfzigsten Lebensjahres, ist Dürer gestorben. Jedenfalls unerwartet und plötzlich. Das geht aus Pirkheimers Worten hervor, die er in der Elegie auf Dürers Tod gedichtet hat: „Der du mir so lange Jahre am innigsten verbunden warst, Albrecht, du meiner Seele bester Teil . . warum verlässest du plötzlich den trauernden Freund und enteilest raschen nimmer kehrenden Schrittes. Nicht vergönnt war es mir, das teure Haupt zu berühren, die Hand zu fassen und dem Scheidenden ein letztes Lebewohl zu sagen, denn kaum hattest du die müden Glieder dem Lager vertraut, als auch schon der Tod eilends dich dahinraffte.“ Und Camerarius berichtet, Dürer sei jenes sanften friedlichen Todes verblichen, wie er immer das Ziel irdischer Wünsche sei.

In der Gruft der Familie Frey auf dem Johannesfriedhofe fand der Meister seine letzte Ruhestätte. Der nach der dortigen schönen Sitte liegende große Leichenstein trägt die schlichte Erztafel mit der Inschrift Pirkheimers in klassischem Latein: „Dem Gedächtnis Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer sterblich war, birgt dieser Hügel (Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo).“ Darunter das Monogramm des großen Toten in seiner weltbekannten Form.

Die Nachricht von dem Hingang des Malerfürsten erregte rings schmerzliche Bewegung. Zunächst natürlich in Nürnberg selbst, das den Verlust seines größten Sohnes zu beklagen hatte. Eobanus Hesse erzählt, das Hinscheiden des unvergleichlichen Mannes habe nahezu die ganze Stadt in Trauer versetzt. Er verfaßte zur Leichenfeier in aller Eile ein Gedicht, das er auch an Luther schickte, der darauf lateinisch antwortete: „Was Dürer betrifft, ziemt es den Frommen wohl, den besten Mann zu be-

trauern; du aber magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so wohl unterrichtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch stürmischer werdenden Zeitläuften, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehen, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste mit anzusehen. So ruhe er denn in Frieden bei seinen Vätern. Amen." Und Melanchthon schrieb an Camerarius: „Es schmerzt mich, Deutschland eines solchen Künstlers, eines solchen Mannes beraubt zu sehen." Wilibald Pirkheimer bekannte, daß nie ein Sterbefall ihm solchen Gram verursacht habe, wie dieser; denn unter allen Menschen, die ihm nicht durch Bande des Blutes nahe gestanden, habe er niemanden so sehr geliebt und so hoch gehalten als Dürer wegen seiner zahllosen Tugenden und seiner seltenen Rechtschaffenheit. „Er ist dahin, er ist dahin, unser Albrecht! O unerbittliche Ordnung des Schicksals; o erbärmliches Menschenlos, o unbarmherzige Härte des Todes! Ein solcher Mann, ja solch' ein Mann ist uns entrissen, indeß so viele unnütze und nichtsnutzige Menschen eines dauernden Glückes und eines nur allzulangen Lebens genießen."

Die Mitwelt hatte zunächst das Leid zu verwinden, das ihr durch Dürers Scheiden bereitet ward, bis sein Name in der vollen Verklärung des Ruhms erstrahlte. Die Nachwelt hat dann die Pflicht übernommen, das Andenken des Gefeierten weiter zu tragen und sich seiner Kunst wert zu machen. Es hat wohl in keiner Zeit an preisenden Reden über Dürer und sein Werk gefehlt. Aber es war erklärlich, daß mit dem Wechsel des Geschmacks und des Kunststils auch an Dürers Schöpfungen etliches als gar zu zeitlich bedingt an innerem Wert für die Kunstgenießenden einbüßte. Denn so gewiß auch dieser überragende Meister ein Kind seiner Zeit war, so gewiß verfiel sein

Schaffen dem allgemeinen Wandel der Zeiten. Das Knittrige und Kleinliche seiner Falten, das Kantige und Eckige seiner Gestalten wurde als eine Beschränktheit angesehen, die der damaligen Kunstsprache eigen war, die aber die Nachgeborenen nicht mehr zu fesseln vermöchte. Und sicherlich darf nicht geleugnet werden, daß ein solches Urteil seine Berechtigung in sich trägt. Nur ist man dabei nicht geblieben, sondern weil einiges an der Dürerschen Kunst für ein späteres Geschlecht schwierig zu begreifen und nur mit Aufwendung von etlicher Mühe zu genießen war, darum machte man sich rasch entschlossen überhaupt innerlich von seinen Werken los; und in demselben Augenblicke, in dem man den Nürnberger Meister als der Deutschesten und Größten einer pries, lief man mit seinem Geschmack zu allerlei kleinen oder fremden Künstlern, die denn nun freilich in ihrer glatten Anmut und in ihrer platten Verständlichkeit rasch zu begreifen und leicht zu genießen waren. Und bis in unsere Tage hinein macht es sich geltend, daß das deutsche Volk aus sogenannten klassizistischen Neigungen allerlei wälschen Modegötzen nachgelaufen ist und darüber seinen Großmeister vergessen hat. Denn es nützt nichts, der Propheten Gräber zu schmücken, wenn man ihren Geist nicht in sich walten läßt. Der schlichte, ernste, deutsche Geist Dürerscher Bilder galt als altmodisch, mutete als zu herb und streng an; wo der Fluß der Linien reicher und reizender sich bewegte, dorthin strebte der irregeleitete seichte Geschmack derselben Leute, die ehrfürchtig aber innerlich unberührt den Ruhm Dürers verkündigten.

Zur rechten Dürerliebe können wir uns immerhin den Weg von Goethe leiten lassen, der mit seinem innersten Herzen der italienischen Renaissance des 16. Jahrhunderts zugetan gewesen ist, und doch sein Leben lang sich in das

freundlichste Gemütsverhältnis zu Dürer gesetzt hat. Von jenen Worten seiner Jugend an, da er in „Hans Sachsens poetischer Sendung“ die Muse zu dem Schusterpoeten von Meister Albrecht sprechen ließ:

> Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
> Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
> Sondern die Welt soll vor dir stehn,
> Wie Albrecht Dürer sie hat geseh'n,
> Ihr festes Leben und Männlichkeit,
> Ihre innere Kraft und Ständigkeit.

Mit solchen Worten ist Dürers Kunst unübertrefflich schön gekennzeichnet; und derselbe Goethe hat in den Tagen seines Alters von dem alten Meister gesagt: „. . Wenn man ihn recht im Innersten erkannt hat, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie hat er nur die ersten Italiener zu seinesgleichen.“ Das soll ein Wort sein. Und darin würde Dürers Verklärung erst vollendet werden, wenn man ihn im deutschen Volke nicht nur scheu mit bequemen Worten preist, sondern von seinem Menschentum und von seiner Künstlerschaft innerlich ergriffen den Besitz seiner Person und seiner Schaffenswelt als eine erquickende, das Dasein bereichernde Wirklichkeit erlebt, so daß man ganz aus eigenem Antriebe, wenn die kleine Zahl der Ganzgroßen unter den deutschen Geisteshelden aufgezählt wird, in Ehrfurcht und Liebe auch den Namen Albrecht Dürers nennt.



Literarischer Anhang

Als Hans W. Singer im Jahre 1903 es unternahm, das Wichtigste an Büchern, Schriften und Aufsätzen, was bis damals über Albrecht Dürer erschienen war, in seinem „Versuch einer Dürer-Bibliographie“ zusammenzustellen, ist er dabei zu 1307 Nummern gekommen. Seitdem hat sich die Literatur über Dürer noch um zahlreiche und auch wertvolle Werke vermehrt. Wer also auf diesem Gebiete ein wenig Umschau halten will, dem schwillt eine wahre Flut von Schriften entgegen, und er kann in Verlegenheit kommen, was er sich davon zu Nutzen machen solle. Nur auf einiges Wenige sei darum anleitend hier hingewiesen.

Die Dürerschen Bilder und Blätter sind ja in sehr vielen Nachbildungen erschienen, wurden auch in vielen kunstgeschichtlichen Büchern als Illustrationsbeigabe abgedruckt. Zudem sind sie in Sammelheften und Einzelwerken, wie sie namentlich vom „Kunstwart“ und ähnlichen Unternehmungen herausgegeben wurden, leicht und wohlfeil erhältlich. Alle Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte vereint bietet V. Scherers treffliches Werk, das über Albrecht Dürer unter den „Klassikern der Kunst“ (Stuttgart 1904) erschienen ist. Da hat man in 447 Abbildungen das ganze Lebenswerk des Meisters in guten Wiedergaben bei der Hand, wird nur etwas dadurch irregeleitet, daß die Blätter alle auf ein oder zwei Größen gebracht werden mußten, was doch immerhin bei vielen

Bildern einen falschen Maßstab zur Beurteilung gibt. Die Handzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max sind in einer hübschen Ausgabe unter dem Titel „Gott und Welt“ bei Fritz Heyder in Berlin herausgekommen. Sonst ist man bei den Zeichnungen auf Einzelnachbildungen, die zahlreich erschienen sind, oder auf Lippmanns kostspielige Sammlungen angewiesen. Dürers schriftlichen Nachlaß, d. h. seine Briefe, Tagebücher, Aufzeichnungen, Abhandlungen gaben in mustergültiger Weise Lange und Fuhse heraus (Halle 1893). Auszüge der Briefe finden sich auch neben biographischen Nachrichten und vielerlei wichtigen Erläuterungen bei Zucker „Albrecht Dürer in seinen Briefen“ (Leipzig 1908).

Als klassische Biographie gilt noch immer M. Thausings umfangreiches und ausgezeichnetes Buch (2. Auflage, Leipzig 1884), das doch in mancherlei Einzelheiten und Auffassungen heute von der Forschung überholt worden ist, ohne dabei seinen hohen Wert wirklich einzubüßen. Anton Springers geistvolle Arbeit (A. Dürer, Berlin 1892) ist nicht ganz vollendet worden und setzt beim Lesen immerhin ein reichliches Maß von Kunsterfahrung und kunstgeschichtlicher Bildung voraus. In den Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte bot M. Zucker 1899 ein gediegenes Lebensbild, das auch den Künstler nicht zu kurz kommen läßt und dabei alle Fäden, die Dürer mit dem Protestantismus verknüpfen, feinsinnig aufzuweisen sucht. Sein Gegenstück ist A. Webers Buch (Albrecht Dürer, sein Leben, Wirken und Glauben, Regensburg 1893), das mit Eifer den Meister für den Katholizismus in Anspruch nimmt. H. Knackfuß gab in den Velhagen und Klasingschen Monographien zur Kunstgeschichte eine gut geschriebene und reich illustrierte kürzere Lebensbeschreibung Dürers. Wesentlich eine Darstellung des

künstlerischen Wesens Dürers und seiner Entwicklung bietet das glänzend geschriebene und mit vorzüglichem Bildschmuck versehene Buch von H. Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905), das ich mir recht eigentlich denken möchte als eine Fortführung dessen, was ich hier als biographische und kunstgeschichtliche Grundlage zur Dürer-Kenntnis geschrieben habe.

Als die beiden neusten Schriften nenne ich die von E. Heidrich über „Dürer und die Reformation“ (Leipzig 1909), die diesen Gegenstand vorerst abgeschlossen haben dürfte, und die von Dr. F. L. Müller über „Die Ästhetik A. Dürers“ (Straßburg 1910), die sich mit gutem Erfolge bemüht, den vielen Urteilen über Dürers völlige Systemlosigkeit zum Trotz die Grundlehren Dürerscher Kunstauffassung zusammenzufassen und als ein Lehrgebäude darzustellen.

Register

A.

Aachen 141.
Adam und Eva 82, 116.
Agnes Dürer 15, 17, 36, 131, 187, 191, 199.
Albrecht Dürer der Vater 5, 6.
Albrecht v. Mainz 208.
Allerheiligenbild 119.
Altdorfer 101.
Arnsdorf 170.
Anbetung der Könige 110.
Andreas Dürer 5, 29.
Antonius, h. 84.
Antwerpen 130, 135, 138, 145, 147, 174.
Apollo 88.
Apostel Jakobus 122.
Apostel Philippus 122.
Apostel, die vier 125, 180.
Aristoteles 92.
Arnemuyden 143.

B.

Barbara Dürer 4, 6, 92.
Bauernbilder 84.
Beham Bartel 179.
Beham Sebald 179.
Bellini Giov. 34, 37, 158.
Beweinung Christi 109.
Bologna 44, 45.
Brügge 146.
Brüssel 138, 149.
Bürgerleben 85.

C.

Camerarius 152, 199, 201.
Campeggi 177.
Christian v. Dänemark 149.
Christuskopf 72.
Chrysostomus 89.
Cornelius Peter 98.
Cranach Lukas 101, 171.
Cruzifixus 115.

D.

Denk Hans 178, 189.
Dresdner Altar 108.

E.

Ehrenpforte 68.
Eobanus Hesse 201.
Erasmus v. Rotterdam 91, 95, 137, 139, 158, 173.
Eustachius, h. 83.
Eyck van, Brüder 146.

F.

Fechtbuch 191.
Frei Hans 15, 16, 201.
Friedrich der Weise 95, 108, 109, 110, 113, 116.
Fugger, Jakob 123.
Fürleger 112.
Fuhse 214.

G.

Gebetbuch f. Kaiser Max 101.
Gent 146.
Georg, h. 84.
Giorgione 34.
Glück, das kleine 87.
Glück, das große 87.
Goethe 93, 102, 144, 178, 203.
Grünewald 98, 105.

H.

Handschriften Dürers 191.
Heidrich, E. 215.
Heller, Jakob 116, 117, 134.
Hellerscher Altar 117.
Herkules 88, 111.
Hieronymus, h. 70, 93, 124.
Hieronymus Meister 114.
Hildebrand, Ad. 193.
Holbein 96.
Holper Hieronymus 4.
Holzschuher 125, 146, 176.
Hutten 104.

J.

Jakopo de Barbari 33, 188.
Jesusknabe im Tempel 114.
Imhoff 176.
Julius II. 113.

K.

Kanone 85.
Karl der Große 122.
Karl V. 130, 139, 140, 149.
Karlstadt 178.
Kleeberger 124.
Klinger, M. 193.
Knackfuß, H. 206.
Koburger 8.
Köln 142, 150.
Kratzer, Nicol. 174.
Krell, Oskar 112.

L.

Landauer 119.
Lange, K. 214.
Leonardo da Vinci 33, 45, 162.
Lippmann 206.
Lochner, Stephan 142.
Löwenwappen 85.
Luther 91, 157, 170, 180, 184, 201.

M.

Mantegna 13, 34.
Margarethe v. Parma 139, 148, 149.
Maria m. d. Birne 122.
Maria m. d. Zeisig 114.
Marienbilder 57, 80, 175.
Marienleben 57.
Markanton 32.
Marter der Zehntausend 116.
Max Kaiser 27, 41, 66, 71, 113, 123, 129, 161.
Maximilian v. Bayern 109, 181.
Meerwunder 88.
Meisterstiche 89.

Melancholie 92.
Melanchthon 157, 161, 174, 187, 202.
Michelangelo 98, 146, 162.
Mocenigo 2.
Muffel, Jakob 124, 146.
Müller, F. L. 207.

N.

Naturstudien 100, 196.
Niclas Dürer 134.

O.

Offenbarung Johannis 52.
Orley, Bernhard v. 123.
Osiander 176, 185.

P.

Passion, die große 63.
Passion, kleine 65.
Passion, Kupferstich- 79.
Passion, grüne 100.
Passionsdarstellungen 61.
Paulus Apostel 144.
Paumgärtnerscher Altar 109.
Pentz, Georg 179.
Pirkheimer, Wilibald 12, 19, 20, 34, 95, 117, 146, 155, 163, 183, 189, 199, 201.
Planckvelt 135, 143, 148.
Proportionslehre 191.

R.

Raffael 113, 121, 159.
Ritter, Tod und Teufel 90.
Rosenkranzfest 86, 113.

S.

Sachs, Hans 3, 162, 165, 178, 185.
Sandrart 103.
Scherer 8, 205.
Schönheit 195.
Schongauer, Martin 12.
Sebastian, h. 83.
Seeland 143, 208.
Selbstbildnisse 8, 14, 111.
Sigismund Kaiser 3, 122.
Singer, H. W. 205.
Spalatin 129, 171.
Spengler, Lazarus 156, 163, 164, 176.
Springer, A. 206.
Staupitz 170.

T.

Tizian 34, 98.
Thausing, M. 206.
Tscherte 20, 183.
Traum des Doktors 88.
Triumphzug 69.
Tucher, Elisabeth 112.
Tucher, Felizitas 112.
Tucher, Hans 112.

U.

Unterricht der Befestigung 190.
Unterweisung der Messung 177, 189.

V.

Varnbüler 72.
Vasari 32.
Veiter Altar 108.
Venedig 12, 18, 32.

Verlorener Sohn 81.
Vincidor v. Bologna 141.
Vischer, Peter 178.

W.

Wappen des Todes 85.
Weber, A. 206.
Wölfflin, H. 116, 207.
Wohlgemut, Mich. 9, 10, 123.

Z.

Zucker, M. 206.
Zwingli 174.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Digitized by Google

